

LARISSA CERES RODRIGUES LAGOS

**NÃO EU: PERSPECTIVAS DE UMA TRADUÇÃO PARA  
BECKETT**

Dissertação submetida ao curso de Pós  
graduação em Estudos da Tradução da  
Universidade Federal de Santa Catarina  
para obtenção do título de Mestre em  
Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dirce Waltrick do  
Amarante

Florianópolis  
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Lagos, Larissa Ceres Rodrigues

Não Eu : Perspectivas de uma tradução para Beckett /  
Larissa Ceres Rodrigues Lagos ; orientadora, Dirce  
Waltrick do Amarante - Florianópolis, SC, 2016.  
211 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós  
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de teatro. 3. Samuel  
Beckett. 4. Não Eu. I. Amarante, Dirce Waltrick do. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Larissa Ceres Rodrigues Lagos  
NÃO EU: PERSPECTIVAS DE UMA TRADUÇÃO PARA  
BECKETT

Esta dissertação foi julgada por banca examinadora e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 05 de fevereiro de 2016.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréia Guerini  
Coordenadora do Curso  
BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dirce Waltrick do Amarante – Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Clélia Mello  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Barbosa  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Luci Collin  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Florianópolis

2016



## AGRADECIMENTOS

À minha família.

Aos amigos.

À minha orientadora, professora Dirce.

À CAPES pelo auxílio.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução.



## RESUMO

Esta dissertação apresenta o estudo e a tradução da peça *Not I*, escrita em 1972 por Samuel Beckett, para a língua portuguesa brasileira. A peça trabalha com diversos elementos explorados pelo autor em sua grande obra, como a experimentação das variadas formas artísticas e a problematização dos limites da linguagem. Beckett inscreve progressivamente em suas personagens e nos textos das suas peças a fragmentação do homem, para mostrar o esfacelamento da humanidade em um contexto de pós-guerra. Nessa pesquisa, foram estudadas estratégias para determinar um foco para a tradução que estivesse intimamente ligado à desumanização das suas personagens através da linguagem.

Palavras-chave: Tradução. Teatro. Samuel Beckett.





## ABSTRACT

This dissertation presents the study and translation of the play *Not I*, written in 1972 by Samuel Beckett, to Brazilian Portuguese language. The play works with several elements explored by the author in his great work, such as the experimentation of various artistic forms and questioning the limits of language. Beckett inscribes progressively in its characters and in the text of his plays the fragmentation of man, to show the crumbling of humankind in a post-war context. In this research, strategies were studied to set a focus of translation that was intimately connected to dehumanization of his characters through language.

Key-words: Translation. Theatre. Samuel Beckett.



<b>SUMÁRIO</b>	
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 AS VANGUARDAS, O MODERNISMO E SAMUEL BECKETT</b> .....	23
1.1 SOBRE ABSURDO E PÓS-DRAMÁTICO .....	46
<b>2 SAMUEL BECKETT, LINGUAGEM E OBRA</b> .....	67
2.1 <i>NÃO EU</i> E SEU ESPAÇO NO TEMPO DE BECKETT .....	80
<b>3 PALAVRA: CORPO DA LÍNGUA</b> .....	113
3.1 COMENTÁRIOS ACERCA DA TRADUÇÃO .....	119
<b>4 TRADUÇÕES</b> .....	151
NÃO EU .....	151
CARTA DE ALAN SCHNEIDER PARA SAMUEL BECKETT DE SETEMBRO DE 1972 .....	175
CARTA RESPOSTA DE SAMUEL BECKETT PARA ALAN SCHNEIDER .....	194
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	201
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	205



## INTRODUÇÃO

Uma sala de teatro na mais completa escuridão, sem luzes de emergência ou indicações dos assentos. No palco, as cortinas fechadas aos poucos vão se abrindo e uma voz, a princípio ininteligível, começa a falar palavras soltas. Sob o foco da luz, apenas uma boca iluminada e ao seu lado, uma figura completamente coberta. Esse era o ambiente pensado por Beckett para a encenação de *Não Eu* nos anos 1970. Hoje um autor referencial para a história do teatro, suas peças ultrapassaram as fronteiras do tempo e do espaço.

A experiência de *Esperando Godot*, peça de sua autoria, encenada por presidiários da penitenciária de San Quentin nos Estados Unidos em 1957 foi comentada por Martin Esslin na apresentação do seu livro *Teatro do Absurdo*. Aparentemente uma ideia sem muito sentido, pois muitos acreditavam que tal peça de teatro não poderia ser apreciada naquele ambiente devido à sua complexidade. E no entanto, mais que isso, não só foi assistida com atenção como ajudou a lançar um grupo de teatro com atores detentos da penitenciária.

*Esperando Godot* em Sarajevo, dirigido por Susan Sontag e encenado durante a guerra na Bósnia em 1993, relembra o sentimento em que a obra foi escrita. Sob circunstância quase impossíveis de montagem, os ensaios aconteceram apenas pela vontade dos atores. Literalmente sob luz de velas, a peça foi

encenada diante de um teatro lotado. Da porta para fora, o horror da desumanização trazida pela guerra e pela limpeza étnica<sup>1</sup>.

Vanguardista, modernista ou absurdo, sua obra vai além da conhecida história da espera por Godot. A peça serve como um prólogo para suas experiências posteriores. Em *Fim de partida*, a violência mais aflorada; em *Dias Felizes*, a inércia latente. Entre essas e outras peças, há também os romances. A completa despersonalização com *O Inominável*, a experiência limite com som em forma de romance de *Como É*, entre muitos outros. Sem esquecer o roteiro de *Film*, com o pavor do olhar; e as peças para rádio, misturando linguagem musical e palavras para criar a tensão da incomunicabilidade entre os homens.

Esse trabalho tem a proposta de realizar a tradução comentada de uma de suas “peças tardias”, *Não Eu* (escrita originalmente em inglês, *Not I*). Trata-se da história de uma menina que não conseguia falar, e de repente não consegue conter o fluxo de palavras. Uma torrente incontrolável, contada por uma boca iluminada que nega qualquer relação com a protagonista. Ao seu lado, um auditor que silenciosamente reage aos gritos da boca em gestos de compaixão desamparada, enquanto a boca tenta criar uma atmosfera sinestésica para a peça ao usar o frenesi das palavras como meio.

No primeiro capítulo, trago o contexto tanto biográfico quanto social, pano de fundo para a formação da escritura da obra de Beckett. A transformação de um estudante de classe média alta

---

<sup>1</sup> Experiência comentada por ela em seu ensaio *Esperando Godot em Sarajevo*.

do subúrbio de Dublin em um artista conturbado e envolvido pessoalmente com os acontecimentos políticos e sociais à sua volta. Dentro do estudo das escolhas do autor, é notável que certas características relacionam sua experiência com a proximidade do movimento modernista, as vanguardas do início do século XX e as explorações no campo da linguagem e da dramaturgia após a Segunda Guerra Mundial.

Peter Gay apresenta um panorama e coloca Beckett como um dos últimos suspiros das vanguardas europeias. A proximidade com James Joyce faz levantar questões sobre a opção de se distanciar do mestre, economizando cada vez a linguagem e contrapondo uma ideia de fluxo contínuo característica da prosa joyceana.

Do início de sua carreira – ainda prematuro quanto ao estilo, ora margeando a obra de Joyce, ora tentando escapar da mesma – Beckett vai revelando o caminho tortuoso pelo qual suas escolhas desembocaram na complexidade dos seus textos. Busca-se encontrar em *Godot* ou *Fim de partida* o cerne do que será explorado em suas peças tardias. Sua escrita evolui a um ponto em que a problematização do homem no mundo parte da sua abordagem da linguagem. Ao transformar sua narrativa em trabalhos cada vez mais experimentais, passa a usar elementos não só linguísticos, mas também ferramentas visuais e musicais.

Nessa vertente experimental do teatro francês de vanguarda, Roland Barthes explica que é um teatro de linguagem cuja característica é problematizar a comunicação através das falas das personagens. Quando o teatro de Samuel Beckett é

mencionado, remete-se à falta de ação e à dificuldade das personagens se fazerem entender, sobre isso Barthes lembra

(...) uma vez iniciada a destruição da linguagem, nada mais pode fazê-la parar. A subversão da linguagem desemboca finalmente num absurdo do homem; Ora, o problema não está em que tal absurdo seja chocante (isso seria um julgamento moral), é que ele é impossível de ser sustentado por muito tempo: o homem está condenado a significar algo. Da mesma forma, a vanguarda está condenada a devolver um sentido à linguagem – ou a desaparecer.<sup>2</sup> (BARTHES, 2007, p.303-304)

Uma prova de que o teatro de Beckett não desapareceu, é o fato de existirem inúmeras montagens das suas peças em diversas línguas, países, situações e com diferentes cenários e abordagens. Ele continuou escrevendo atestando que, por enquanto, o homem não aboliu a linguagem, mas ainda luta com a possibilidade de significação.

*Não Eu*, escrita em 1972, é uma peça conhecida na sua bibliografia e é um exemplo de uma dessas experiências que Beckett faz com seus textos dramáticos mais curtos, em que tema, personagens e ambientação já estão no limiar do teatro pós-dramático. Ainda no capítulo um, são discutidos os conceitos de Esslin e Lehmann ao abordarem os rótulos “absurdo” e “pós-dramático”. Por não agir apenas pelo primado do texto, a peça de

---

<sup>2</sup> Todas as traduções do texto de Roland Barthes foram feitas por Mário Laranjeira.



Beckett tem elementos que simpatizam com a abordagem mais instintiva do Teatro Pós-dramático, mas também apresenta as experimentações linguísticas que Esslin preza para elencar os dramaturgos do Teatro do Absurdo.

Ao cabo e ao fim, essas discussões fazem parte da tessitura da metodologia tradutória, pois se o texto escrito da peça de Beckett não está em primeiríssimo plano, é preciso levar em conta as concepções de Lehmann quanto às características pós-dramáticas necessárias para refletir sobre as prioridades na tradução proposta. Nesse caso, material externo ao texto ajuda a pensar em termos de encenação. É o caso das cartas trocadas entre o diretor Alan Schneider e Beckett – escritas durante a montagem de estreia da peça nos Estados Unidos – que foram traduzidas também nesse trabalho, e das declarações da atriz Billie Withelaw sobre as direções do autor para a concepção da montagem da qual participou.

Para o segundo capítulo, traço um plano de trabalhar especificamente aspectos elementares da sua obra e como eles se manifestam na linguagem. As desconstruções dos corpos das personagens, do espaço e do tempo, bem como da linguagem, seguem em paralelo caminhando em um mesmo sentido. Para pensar nessa relação que envolve o sujeito e a língua que fala, lembro da constituição do homem a partir da linguagem de Wilhem von Humboldt:

O processo de pensar nunca trata de um objeto de forma isolada, nem dele precisa no todo de sua realidade. Ele extrai apenas

relações, referências, pontos de vistas, e faz interligações. A palavra não é, de maneira alguma, apenas um substrato vazio, no qual podem ser inseridos tais detalhes, mas sim uma forma sensorial que, através de sua simplicidade evidente, mostra instantaneamente que também o objeto expressado só deve ser imaginado de acordo com as necessidades do pensamento (...).<sup>3</sup> (HUMBOLDT, 2006, p.17)

A título de introduzir a questão da constituição dos corpos e da criação de uma linguagem específica, a criação da “Terra Samuellis” de Fábio de Souza Andrade coloca as personagens de Beckett vivendo sob uma nação que segue regras específicas de comunicação e interação. Ser e ser percebido, para Beckett, funciona através da comunicação. A linguagem é o caminho, mas como está esburacada, fragmentada e rala, assim está também o homem.

A identidade do homem não é mais plenamente constituída: seu corpo está em frangalhos e sua mente, povoada por um vazio tão pesado, torna-se incapaz de transformar as palavras em prol de uma unidade. Dessa forma, a investigação parte para a composição do corpo como matéria da linguagem, e essa para a corporificação da palavra pelo homem.

Sobre essa visão, penso no ensaio *A inelutável cisão do ver*, de Didi-Huberman (1998, p.29) que comenta:

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a

---

<sup>3</sup> Tradução de Paulo Sampaio Xavier de Oliveira.

cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo – Joyce disse bem: inelutável modalidade do visível”, num famoso parágrafo do capítulo em que se abre a trama gigantesca de Ulisses:

“Inelutável modalidade do visível (ineluctable modality of the visible): pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marrissêmen e maribodelha, a maré montante, estar botinas carcomidas verdemusgo, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele se compenetrava deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era e milionário, maestro di color che sanno. Limite diáfano em. Por que em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê”

Eis portanto o proferido, trabalhado na língua, o que imporia a nossos olhares a inelutável modalidade do visível: inelutável e paradoxal, paradoxal porque inelutável. Joyce nos fornece o pensamento mas o que é pensado aí só surgirá como uma travessia física, algo que me passa através dos olhos (thought through my eyes) como uma mão passaria através de uma grade.<sup>4</sup>

O homem só vê o que o toca com os sentidos e o faz perceber a humanidade do outro. Essa ideia permeia os textos de Merleau-Ponty e Dibi-Huberman, que apresentam a ideia do ser e ser percebido através do olhar.

---

<sup>4</sup> Tradução de Paulo Neves.

No caso de *Não Eu*, essa percepção do ser é feita não pelo olho, mas sim pela boca. A história contada, ainda que sua construção não seja cronológica e não apresente uma personagem cartesiana, é constituída através da disposição do ato de falar e escutar, e da interação entre dois.

Ainda nesse capítulo, há o embate entre Blanchot e Deleuze com conceitos para explicar a obra de Beckett, e especificamente sobre o uso dos termos “cansado” e “esgotado” para as personagens que povoam seus textos. A discussão entre esses termos torna-se importante para a metodologia tradutória, pois conceitua elementos do texto que serão priorizados na tradução. Defendo que as personagens dessa fase mais “tardia” de Beckett apresentam uma constituição “esgotada”, na qual as possibilidades de superar as adversidades não são mais possíveis. Isso se reflete não só no conteúdo da trama, mas também na textura da sua escrita, através do tom frenético, mas também fragmentado da fala.

O corpo desse trabalho também conta com a tradução de duas cartas: uma de Alan Schneider, com quem Beckett já trocava cartas desde meados dos anos 1950, que em setembro de 1972 monta diversas peças do autor para um festival, incluindo a estreia de *Não Eu* para o *Beckett Festival*. Schneider faz diversas perguntas sobre o enredo e motivação das personagens, ao que Beckett responde apenas algumas de suas perguntas em outubro do mesmo ano. Comento brevemente sobre o processo de tradução usado para ambas e as dificuldades encontradas.

Para o terceiro capítulo, discuto brevemente sobre o trabalho de Samuel Beckett com a escrita em francês e em inglês e sobre o processo de autotradução. Por ser uma característica do autor, que faz isso com diversas obras, há uma necessidade metodológica de localizar o texto que uso como fonte. Para a tradução proposta, uso a versão escrita em inglês da peça, a primeira escrita pelo autor.

Na abordagem de uma concepção teórica de tradução para a peça teatral, a corrente da tradução poética defendida por Henri Meschonnic e Mário Laranjeira é uma teoria que pode abarcar uma possibilidade diferenciada de leitura. A partir dessa vinculação entre o tratamento poético que Beckett dá aos seus textos, reflexão que também envolve o caráter oral pressuposto para uma peça de teatro, é importante lembrar com Meschonnic que o ritmo é o elemento essencial para uma poética da tradução:

A concordância não é uma questão de palavras, mas uma questão de ritmo. O problema é simples: poética pela poética, ou a degradação de uma poética em retórica, e o discurso compreendido como da língua. Revalorizar a tradução implica que ela seja uma escrita. Sem o que, é uma impostura.<sup>5</sup> (MESCHONNIC, 2010, p.XXXVI)

Também no terceiro capítulo, justifico as principais escolhas tradutórias em virtude do projeto tradutório: expressões ou palavras que Beckett usou no texto em inglês (e às vezes

---

<sup>5</sup> Todas as traduções do texto de Henri Meschonnic foram feitas por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

apenas na versão em língua inglesa) cuja tradução não teria um equivalente em língua portuguesa. Por fim, a tradução proposta para este trabalho da peça *Não Eu*, sem anotações ou comentários, encontra-se no capítulo quatro, seguida das traduções das cartas respectivamente de Alan Schneider e Samuel Beckett.

## 1 AS VANGUARDAS, O MODERNISMO E SAMUEL BECKETT

Para começar a falar sobre Samuel Barclay Beckett, preciso falar sobre sua relação com o tempo. A ideia é complexa, pois para ele tempo age circularmente sobre o homem e sobre sua vida, intensificando cada vez mais seus efeitos sempre que passa por eventos similares. Esse interesse é despertado ainda enquanto realizava seus estudos acadêmicos. Ao começar a leitura qualquer um de seus textos, há que se observar a maneira como o autor trata o tempo, e como isso vai marcar toda sua obra.

O autor começa a desenvolver esse conceito no estudo que fez da obra *Em Busca do Tempo Perdido* de autoria do escritor francês Marcel Proust. O ensaio intitula-se *Proust* e foi publicado em inglês em 1931. Nesse texto, o autor analisa a característica dominante do tempo dentro do grande romance.

Logo nas primeiras páginas, Beckett diz (2003, p.11)

As criaturas de Proust são, portanto, vítimas desta circunstância e condição predominantemente: o Tempo. Vítimas como também o são os organismos inferiores que, conscientes apenas de duas dimensões, subitamente confrontam-se com o mistério da altura – vítimas e prisioneiros. Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassada, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, pesado e perigoso. Não estamos meramente mais

cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem.<sup>6</sup>

Ainda que o estudo tenha sido em cima da obra de Proust, o germe de muitos dos seus temas aparecerá sob a perspectiva de observação e questionamento do tempo e do espaço. O tempo, descrito acima como elemento deformador do ser, irá aparecer amplamente nas suas obras, e não apenas deformador, como também cíclico. Seguindo o texto, noto sua reflexão acerca da memória (o que une um determinado espaço e tempo em uma cena)

As leis da memória estão sujeitas às leis mais abrangentes do hábito. O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o para-raios de sua existência. O hábito que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos (uma objetivação da vontade do indivíduo, diria Schopenhauer), o pacto deve ser continuamente renovado, a carta de salvo-conduto atualizada. A criação do mundo não foi um evento único, é um acontecimento que se repete a cada dia. (BECKETT, 2003, p.17)

Cíclico também é o tempo em que as vanguardas desenvolveram-se. As tendências que potencializaram o

---

<sup>6</sup> Todas as traduções do ensaio Proust de Samuel Beckett foram feitas por Artur Nestrovski.



movimento modernista, com qual Samuel Beckett se relaciona, são fragmentos de uma revolução intelectual que não teve um início certo ou formalizado. Seu desenvolvimento se deu em meio a uma grande fase na Literatura, quando se intensificou o fluxo de consciência e as formas de narrar tornaram-se também formas de repensar a linguagem.

Testemunha ocular e também “vítima” da sua época, Beckett criou o que o seu biógrafo, Lois Gordon, chama de “confusão beckettina” como sendo a corrente que moveu sua obra. Trata do que era a confusão contemporânea, permeada pelas vanguardas e pelo que restou do homem no pós-guerra.

Para falar do teatro de Samuel Beckett e do sentimento que rege o homem após a Segunda Guerra Mundial, do início arrebatador e de suas peças curtas do final da sua vida, é necessário primeiramente lembrar de um artista que incorpora vivamente a cena do ambiente artístico francês em fins do século XIX e início do XX: Alfred Jarry. Dramaturgo e simbolista, o autor fez grande estardalhaço em Paris com a peça *Ubu rei* e com a “patafísica”<sup>7</sup>. Suas ideias foram de grande valia para o teatro moderno, abrindo caminho para o que viria a acontecer no período pós-guerra.

Não é excessivo dizer que ele mudou o teatro pra sempre, literalmente no exato momento em que se abriram as cortinas. Com “*Merdre!*”, ele abriu uma brecha na velha parede que dividia a absoluta fraqueza e

---

<sup>7</sup> “(...) que ele definiu como a ciência das soluções imaginárias (GAY, 2009, p.330)”

autocontrole decente: os dramaturgos modernistas iriam inundar a cena através dessa brecha, para dizer tudo o que quisesse. (GAY, 2009, p. 331)

O *Cabaret Voltaire* de Hugo Ball, com leituras e apresentações vanguardistas abrigaram várias formas artísticas. O Dadaísmo do dramaturgo Tristan Tzara, passando por Strinberg, Tchekhov, Brecht foram também marcos do Modernismo, ainda que não tratem a linguagem e a representação da mesma maneira que Samuel Beckett.

A eclosão de obras modernistas foi pautada por uma essência que provocou o público, independentemente do meio em que estivesse inserido. É interessante ressaltar que a projeção desses autores e suas obras foi possível, principalmente, graças a uma sociedade que admitisse oposição. Em um regime totalitário, é difícil que tais experimentações atinjam o público com a mesma intensidade, pois a criação nasce claustrofóbica e sua disseminação torna-se problemática.

Em seus *Escritos sobre teatro*, Roland Barthes dedica um ensaio ao teatro francês de vanguarda, no qual comenta o ambiente propício para o desenvolvimento das vanguardas,

Em suma, para que haja vanguarda, parece que a sociedade deve reunir duas condições históricas: uma arte reinante de natureza razoavelmente conformista, e um regime de estrutura liberal; noutras palavras, é preciso que a provocação encontre ao mesmo tempo sua razão e sua liberdade. (BARTHES, 2007, p.295)

A obra de Beckett, apesar de cronologicamente não estar pontuada nas vanguardas europeias, que são as bases para o modernismo, possui características similares ao desenvolvimento a partir dessas vanguardas. Quando atingimos a questão do tempo e de como funciona a relação da flexibilidade em “movimentos artísticos”, no ensaio *O que é contemporâneo?*, Agamben (2009, p.58) expõe que a única maneira de ser contemporâneo é justamente não estar em sincronia cronológica.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo.<sup>8</sup>

Ainda no que tange à contemporaneidade, Agamben (2009, p.58) continua, afirmando que:

A contemporaneidade, portanto é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por

---

<sup>8</sup> Todas as traduções do texto de Giorgio Agamben são de Vinícius Nicastro Honesko.

isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

No mesmo ensaio, Agamben cita tanto Barthes quanto Nietzsche ao usar a palavra “intempestivo” para relacionar o homem à sua contemporaneidade. Ambos autores usam a palavra com o radical que remete a “tempo” com uma conotação que esbanja algo de agressividade em sua significância. E é interessante pensar que em virtude da grande efervescência cultural, as origens do Modernismo apresentam uma característica militarista, de violência (até pelo termo “*avant-garde*” do qual surgiu “vanguarda”).

Com o início da Primeira Guerra Mundial, o trânsito intelectual e artístico foi freado em virtude dos conflitos políticos. Situação que iria se repetir durante a consolidação de Hitler no poder e com a propagação da ideologia nazista durante a Segunda Guerra, quando houve uma tentativa de transformar a perspectiva modernista em expressões de mau gosto que tentavam perverter o ideal artístico neoclássico. A ideia era corromper a obra moderna por meio de um prisma que sustentasse o conceito de “raça pura”.

A exposição de Arte Degenerada (*Entartete Kunst*), que aconteceu em 19 de julho de 1937 em Munique, foi um grande marco na tentativa de perverter as obras de caráter vanguardista. Nela estavam reunidas grandes obras de artistas não somente judeus, mas que principalmente não aplicassem às suas técnicas a harmonia prezada pelos membros do partido, uma perspectiva clássica.

Sobre isso, Peter Gay (2009, p.411) comenta:

Em paredes apinhadas ou no catálogo o visitante via a arte modernista espertamente emparelhada com pinturas de loucos internados em manicômios, para acentuar a puerilidade, a morbidez e mesmo a insanidade de quadros e gravuras supostamente impingidos a uma arte alemã passiva e demasiado tolerante. Mas as estatísticas – cerca de 2 milhões de visitantes apenas em Munique, e mais 1 milhão nas outras cidades – atestam não tanto a força de persuasão do argumento dos nazistas, e sim o fascínio público pela arte moderna que estava sendo maciçamente confiscada aos museus alemães. As obras que não foram incineradas no quartel dos bombeiros em Berlim acabaram em algumas privilegiadas coleções de arte ou foram leiloadas no exterior, com bons lucros.

Na União Soviética, após a revolução que pode ter levantado a simpatia de muitos artistas ao propor uma ideologia que fosse voltada ao desenvolvimento cultural das grandes parcelas da população, o governo acabou partilhando da censura do eventual (e pertinente) inimigo: a Alemanha nazista. Ao prezar uma vertente clara e acessível ao o proletariado, o regime de Stálin censurou e exterminou muitos daqueles que se opuseram às diretrizes do governo.

A tentativa era de sufocar potencialmente as produções do movimento modernista. Quando era necessário desqualificar uma obra, o adjetivo “burguesa” era suficiente para atrair atenção negativa da censura e do público em geral. As contradições em

torno do movimento modernista, então, atingiam não somente a esfera próxima de crítica da arte, mas também o envolvimento político como elemento de manipulação que perpetuou a corrente de ódio e violência.

Embora as obras vanguardistas e modernistas não tenham sido recebidas suavemente pela crítica, foram suficientes para criar faíscas que tornaram a questionar as formas artísticas nos mais diversos âmbitos. Anterior ao Modernismo, lembro que sempre houve uma espécie de “embate” entre as correntes tradicionais e as mais “modernas”.

Ao pensar em vanguardismo, algumas palavras-chave se destacam, entre elas: inovação, originalidade e estranhamento. Os artistas de vanguarda eram fascinados por heresias; a ideia de fazer o subconsciente emergir nas obras acabou levando para a sociedade muito do que ela evitava olhar.

As ideologias eram tão caóticas e paradoxais quanto as obras, e para perceber basta lembrar do *Manifesto Futurista* de Marinetti. Foi publicado em 1909 e pregava uma destruição material do passado (livros, estátuas), também a severa recusa da crítica ao abstracionismo. André Breton migrou do Dadaísmo para o Surrealismo, em busca de uma unidade nas discussões entre seus manifestantes. A crítica corria de um lado para o outro, em uma intensa troca de acusações e elogios.

Nos mais variados campos artísticos, as vanguardas despontaram em uma torrente de expressões acontecendo simultaneamente. Contudo, o panorama teórico que propiciou a essência dessa inovação foi justamente o embate dessa nova

crítica. A efervescência tornou possível a compreensão do interior dessas relações históricas com o objeto.

Para Peter Gay (2009, p.19):

Tal como um acorde, o modernismo foi mais do que um agregado fortuito de protestos de vanguarda; foi mais do que uma soma de suas partes. Ele gerou uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela, criou uma nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores. Em suma, o que chamo de estilo modernista foi um clima de ideias, sentimentos e opiniões.<sup>9</sup>

A figura esguia e aquilina de Samuel Beckett, de traços finos e pontudos conforme aparece nas fotos, hoje é reconhecida facilmente no mundo literário, embora seu sucesso de crítica e público apenas tenha acontecido após a Segunda Guerra Mundial. A pele enrugada, os olhos azuis plácidos e a expressão preocupada são características tão marcantes que ressaltam em suas fotografias. Esse artista multifacetado – ainda que sua trajetória no mundo teatral seja a mais conhecida – encaixa-se de maneira tardia no Modernismo, como o último suspiro das experimentações vanguardistas.

Beckett nasceu em Foxrock, subúrbio de Dublin na Irlanda, em 1906, em uma família protestante de classe média alta. Teve uma educação tradicional e frequentou o Trinity College em 1923 por onde também passaram grandes escritores como Jonathan

---

<sup>9</sup> Todas as traduções do texto de Peter Gay foram feitas por Denise Bottmann.

Swift e Oscar Wilde. Na biografia *The World of Samuel Beckett*, de Lois Gordon (1996), ele é descrito como um excelente aluno não somente no aspecto acadêmico, mas na prática de esportes, chegando a formar-se com honras, contrariando algumas crenças de que fosse uma pessoa fechada.

Sobre o perfil de Beckett, Gordon afirma:

Que Beckett não fosse nem solipsista ou recluso – era apenas tímido – também implica em outros detalhes importantes. Através de suas viagens da juventude de e para a Irlanda, a Inglaterra e o continente – e ao mesmo tempo que reteve uma grande aliança familiar – também começou o que seriam grandes amizades com inúmeras pessoas, incluindo Alfred Péron, Thomas McGreevy, Jack B. Yeats, Kay Boyle, Maria Jolas e, talvez mais significativamente, James Joyce. Em seus anos posteriores, tornou-se mentor de vários jovens escritores, incluindo Harold Pinter (que mandou-lhe todas as suas peças) e patrocinou muitos artistas e músicos - de Jack B. Yeats e Bram van Velde à Avigdor Arikha.<sup>10</sup> (GORDON, 1996, p.04)

---

<sup>10</sup> That Becket was neither reclusive nor solipsistic – he was merely shy – also implicit in other important details. Throughout his early travels to and from Ireland, England and the continent – and at the same time that he retained strong family allegiances – he also began what were to be abiding friendships with numerous people, including Alfred Péron, Thomas McGreevy, Jack B. Yeats, Kay Boyle, Maria Jolas, and, perhaps most significant, James Joyce. In later years, he became a caring mentor to several young writers, including Harold Pinter (who sent him every play), and championed many musicians and artists – from Jack B. Yeats and Bram van Velde to Avigdor Arikha.



Essa gama de variados artistas (Jack B. Yeats, Joyce, Alfred Péron e outros), com quem se encontrará posteriormente em Paris, terá uma influência muito grande na constituição da sua carreira e na concepção das suas obras. É o caso de Thomas McGreevy, quem o apresentou a James Joyce em 1928, autor que Beckett já admirava.

A presença de Beckett em seus anos de formação em Paris, o epicentro cultural do mundo na década de 1920, foi fundamental para a produção intelectual. Sua mudança para Paris aconteceu através da oportunidade de se tornar “leitor” na École Normale Supérieure, em Paris. Contudo, conhecer e frequentar o mundo artístico da Paris dos anos 1920 ajudou também a construir a base da sua obra artística. Sempre *avant-garde*, a essência do Modernismo inicia com os “corpos estranhos”, aos que não conseguiam se vincular a somente uma tendência e cuja sua produção acaba extrapolando os limites cronológicos.

Samuel Beckett viveu na Irlanda e França em dois estágios: antes de depois da Segunda Guerra Mundial. Inferir que isso não afeta a vida e consequentemente a obra de um artista é inimaginável. Os movimentos artísticos que afetam a sociedade também são transformados pelo homem e pela sua observação do mundo: é uma via circular.

Com Beckett não foi diferente, a propósito disso Lois Gordon (1996, p.06) coloca que

Ao longo, deve-se especular, ele não pode evitar observar os degraus de preocupação e indiferença, mesquinhez e megalomania que

acompanharam cada evento – a panóplia do comportamento humano, de autossacrifício ao ultrabarbarismo, que foram as respostas pessoais e nacionais para cada uma dessas ocorrências.<sup>11</sup>

Permeando o panorama histórico e político, ainda há a formação de Samuel Beckett no Trinity College. No ambiente acadêmico, Beckett estudou os grandes escritores clássicos cuja influência, bem como o contexto político-histórico apresentado anteriormente, na sua formação é inegável. Como aponta Gordon (1996, p.25):

Em Dante, ele encontrou o grande sintetizador do pensamento medieval, o último grande arquiteto de sistemas de ideais coerentes pelo qual viver. Em Descartes, ele pode identificar o primeiro investigador moderno das funções da mente, assim como o criador do ceticismo radical. O sistematizador e o “duvidador”: eles devem ter sido intelectualmente irresistíveis.<sup>12</sup>

O conto *Dante and the Lobster*, por exemplo, faz parte da coletânea *More Pricks than Kicks* (publicada em 1934) e narra a

---

<sup>11</sup> Throughout, one must speculate, he could not help but observe the degrees of caring and indifference, of pettiness and megalomania that accompanied each event – the panoply of human behavior, from self-sacrifice to utter barbarism, that were the personal and national responses to each of these occurrences.

<sup>12</sup> In Dante he found the last great synthesizer of medieval thought, the last major architect of coherent system of ideals by which to live. In Descartes, he could identify with the first modern investigator on the the mind's functioning, as well as the originator of radical skepticism. The systematizer and the doubter: these must have been intellectually irresistible.

entediada tarde de Belacqua<sup>13</sup>, cujas tarefas incluem uma lição de italiano e cozinhar uma lagosta. Sua reflexão final a respeito da morte é feita ao cozinhar a lagosta. Infelizmente para ela, a morte não é rápida. Já com Descartes, sua desconfiança do cogito está presente no poema *Whoroscope* e permeia grande parte da sua obra posterior. Pensar não é existir, e para existir não é preciso pensar.

Ainda em *Proust*, Beckett desenvolve a ideia do homem como um ser completamente sozinho (ainda que cercado de pessoas). Diz “Estamos sós. Incapazes de compreender e incapazes de sermos compreendidos” (BECKETT, 2003, p.70), essa característica de solidão e tentativa de isolamento inconclusivo está muito presente principalmente nas suas peças mais conhecidas, como *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias Felizes*. A circularidade de uma situação é a sua recriação no ato seguinte; tornam-se hábitos: a violência, o sufoco, a espera e o “falso diálogo” em que os homens falam diante de outros, porém suas falas não são sincronizadas, não interagem uma com a outra.

Beckett não seguiu com o negócio da família de administradores bem-sucedidos. Mas ao invés disso, cercou-se de artistas e intelectuais da época. Observando a implosão do ser humano, posicionou-se contra a corrente teatral dos críticos da época, e desde seus escritos iniciais (acadêmicos ou ficcionais) questionou a falta de coerência e sentido no mundo.

---

<sup>13</sup> Nome cuja referência vem de uma personagem do Purgatório d'A Divina Comédia.

Depois de um longo e difícil processo de rejeitar os sonhos da família, expectativas da sua sociedade, as convenções estabelecidas por seus companheiros artistas – e depois de estudar a sabedoria de ambos seus ancestrais e seus contemporâneos – ele foi deixado com o que poderia apenas chamar de “a confusão”. Aceitando isso – a ausência interna e externa de coerência e “significado” – ele determinou encontrar seu próprio caminho. Sem fama ou dinheiro até quase seu quinquagésimo aniversário, e com pouco encorajamento de editoras, ele perseverou em moldar um instrumento com o qual expressar “a confusão”, o inexprimível. Ele trabalhou firmemente e de modo autossuficiente – até que forjou uma nova linguagem da visão de identidade humana entre os fragmentos escatológicos de um universo desordenado e, de muitas maneiras, um “eu” incompreensível e um eu estranho.<sup>14</sup> (GORDON, 1996, p.4)

No ensaio *Proust*, Beckett também usa o termo “cronocarcinoma” para se referir ao romance *Em Busca do Tempo Perdido*. Penso também nessa ideia para compor o tecido esburacado do tempo para seguir a cronologia no campo da

---

<sup>14</sup> After a long and difficult process of rejecting his family's dreams, their society's expectations, his fellow artists' establishment conventions – and after studying the wisdom of both his ancients and his contemporaries – he was left with what he could only call “the mess”. Accepting this – the external and internal absence of coherence and “meaning” – he determined to find his own way. Lacking fame and funds until nearly his fiftieth year, and with little encouragement from the publishing establishment, he persevered in molding an instrument with which to express “the mess”, the inexpressible. He worked steadily and self-sufficiently – until he forged a new language and vision of human identity amid the eschatological fragments of a disordered universe and, in many ways, an incomprehensible and alien self.

Literatura, afinal as relações entre escritores, obras e movimentos não se apresentam de maneira tão retilínea ou didática. À luz de escritores contemporâneos, pode-se redescobrir artistas anteriores e recriar relações apesar do tempo<sup>15</sup>.

Em termos de influência no movimento modernista, o trabalho de James Joyce foi fundamental para o estabelecimento de uma abordagem moderna na prosa. A publicação de *Ulisses* em 1922 pela Shakespeare & Company em Paris provocou reações de outros escritores modernistas, como Virgínia Woolf<sup>16</sup>, e também de críticos na figura de Richard Adington que escreveu a respeito do perigo destrutivo do romance de Joyce (GAY, 2009).

*Ulisses* chegou a ser proibido nos Estados Unidos e na Inglaterra por ser considerado obsceno, mas não é só por isso que o marco de Joyce na literatura mundial é indelével. A representação que fez e a síntese dos elementos modernistas na sua escrita são evidentes, o fluxo de consciência nas suas personagens, e a criação de palavras nos romances, tornaram essa uma referência de peso:

Joyce carregava todos os estigmas do modernismo em seu grau mais subversivo: a versatilidade intelectual, a profusão de referências literárias, o domínio lúdico de línguas estrangeiras, uma imaginação

---

<sup>15</sup> Ideia trabalhada por Jorge Luis Borges no ensaio *Kafka e seus precursores*.

<sup>16</sup> “(...) ela sugere que *Ulisses* lhe “parece a indecência consciente e deliberada de um homem desesperado que sente que, para respirar, precisa quebrar as vidraças. Em alguns momentos, quando a vidraça se quebra ele é magnífico. Mas que desperdício de energia!”(GAY, 2009, p.197-198)

acrobática e a vontade de transgredir regras que haviam governado a escrita durante séculos. Ele amontoava heresia sobre heresia. (GAY, 2009, p.196)

As experimentações linguísticas que James Joyce fez em *Ulisses* encontraram sua grande apoteose em *Finnegans Wake* que, apesar do seu status de clássico moderno, afastou o autor do grande público leitor por seu hermetismo. Contudo, sempre foi fiel à essência vanguardista que quer desafiar o seu alvo, sejam eles espectadores, leitores ou ouvintes.

É nesse particular momento que Beckett aparece como uma figura muito próxima a James Joyce e que, contudo, distingue-se muito do projeto literário que Joyce assumiu. Ao pensar na produção intelectual de Beckett, é possível voltar à figura de Joyce tanto pela admiração pessoal e intelectual, quanto pelas escolhas artísticas vertiginosamente contrárias. Sua admiração por James Joyce deixa as marcas em ensaios (*Dante... Bruno. Vico... Joyce*, por exemplo<sup>17</sup>), na atividade tradutória (iniciou a tradução do capítulo Anna Livea Plurabelle de *Finnegans Wake* com Alfred Perón sob supervisão de Joyce<sup>18</sup>), ou na própria assistência que prestou enquanto ditava trechos de *Finnegans Wake* para que Beckett escrevesse.

A influência literária de James Joyce é notada, por exemplo, no romance *Murphy* escrito entre 1935 e 1936

---

<sup>17</sup> Ensaio que fazia parte do *Work in Progress* de James Joyce, como era chamado a princípio *Finnegans Wake*.

<sup>18</sup> Após Péron deixar o projeto, Beckett também abandonou por acreditar que não poderia ser feito.

O pulso joyciano vai aos poucos se apagando em sua obra, mas aparece ainda nítido em *Murphy*, em especial numa espécie de hipercultura stephendedalusiana (Stephen Dedalus é o protagonista de *Retrato de um artista quando jovem*), espalhada em mais de uma personagem, sempre em contraste com a simplicidade quase cômica da cena. O resultado, no entanto, acaba sendo mais próximo do humor negro. A festa literária joyciana, que eterniza, segundo a segundo, o dia banal de uma cidade banal (sua ressurreição picassiana, digamos assim), não funciona em *Murphy*. Pois, ao contrário de pegar carona no mito homérico e na miríade enciclopédica dos estilos, e embora traga na cabeça muito de Joyce, Murphy já é Beckett – corpóreo, negativo, inútil, inerte, desaparecido, trancado num sótão, amarrado a uma cadeira de balanço. É como se, ao invés de “moldar na forja da minha alma a consciência ainda não criada da minha raça” (frase que encerra *Retrato do artista quando jovem*), Stephen Dedalus tivesse se deprimido. Ao invés de se mover, tivesse se imobilizado; ao invés de partir, tivesse ficado. (RAMOS, 2013, p.225-226)

Lembrar de Joyce, segundo a tradutora Ana Helena Souza, é uma maneira de experimentar a forma artística de Beckett. O *logos* fantasmagórico da relação que mantinham é interessante quando penso o quão distintas são as abordagens, ainda que seja para uma tentativa de ressignificar a apresentação das mais internas estruturas que adotou. Beckett seguiu um caminho diferente do proposto por Joyce admitindo uma metodologia completamente oposta.

Aqui podemos mencionar a influência de James Joyce, o qual ampliara ao máximo as fronteiras do inglês com suas “traduções” de vários idiomas que resultavam em neologismos, palavras-montagem, ou na criação de novas maneiras de expressar estados e situações em inglês para os quais a língua inglesa oferecia então, do ponto de vista de Beckett, apenas palavras desgastadas e sem força. É também a este domínio joyceano de diversas linguagens e línguas que Beckett, na sua passagem para o francês como língua de composição literária, vai se contrapor. (SOUZA, 2002)

Com Beckett há a inércia, o silêncio e o “não” impossibilitando o movimento e a linguagem, que torna o ato sempre à cena inicial, sempre circular. Já com a obra de James Joyce, há o veemente discurso pela vida, pelas palavras, pela linguagem. Podendo ser representado pelas linhas finais do livro *Retrato do Artista Quando Jovem*: “Sê bem vinda, ó vida! Eu vou ao encontro pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim de moldar, na forja da minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça”<sup>19</sup> (JOYCE, 2001, p.287) ou, pelo “sim” de Molly Bloom,

(...) e Ó a terrível torrente que desabou Ó e o mar o mar carmesim às vezes como fogo e os gloriosos crepúsculos e as figuras nos jardins da Alameda sim e todas as ruazinhas estranhas e as casas rosa e azuis e amarelas e os jardins-de-rosas e os jasmims e os gerânios e cactos e Gibraltar quando eu era uma mocinha onde eu era uma Flor da

---

<sup>19</sup> Tradução de José Geraldo Vieira.



montanha sim quando eu pus uma rosa no meu cabelo como as moças andaluzes usavam ou será que eu vou usar uma vermelha sim e como ele me beijou debaixo do muro mouresco e eu pensei bem tanto faz ele como um outro e então ele me pediu se eu queria sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus meus braços à sua volta sim e o arrastei para baixo sobre mim para que ele pudesses sentir meus seios todos perfume sim e seu coração disparou como louco e sim eu disse sim eu quero Sim.<sup>20</sup> (JOYCE, 2009, p. 839)

Beckett move sua obra é sob o signo da impossibilidade, do empecilho, do refugio, e se em *Finnegans Wake* há uma ode ao florescer da linguagem, existe em Beckett sempre a tentativa de silenciar. A ilusão de que a comunicação é apenas uma ilusão de entendimento e que o esforço para tal empreendimento é inútil, por isso os silêncios. O desprendimento que Joyce encontra com a ideia de comunicação, de fazer-se entender, é reverso em Beckett.

Parece-me que o excesso da linguagem em *Finnegans Wake* e a aridez da linguagem em Beckett resultam numa língua cansada, que submete o sujeito da voz a uma “tortura intolerável”, como afirma Badiou. De fato, tanto em Beckett quanto no último Joyce, os personagens são feitos de palavras. Em *O Inominável* lemos: “sou de palavras, sou feito de palavras, das palavras dos outros, que outros, e o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o tecto, palavras, o universo

---

<sup>20</sup> Tradução de Bernardina Pinheiro.

está todo aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, tudo se abre, anda à deriva (...). Mas “o universo está todo aqui, comigo”, talvez esteja aí a onipotência e a onisciência de Joyce e também de Beckett (AMARANTE, 2009)

O avanço das tropas nazistas pela Europa acontece um pouco antes da morte de James Joyce (1941), mas diferentemente dele, Beckett se envolveu pessoalmente na guerra, e tornou-se membro da Resistência Francesa. Durante esse período, o movimento modernista foi quase soterrado na Europa continental e na União Soviética, levando muitos dos seus representantes ao exílio ou ao silêncio da censura nas publicações. Foi o caso de Beckett que, ao escapar da Gestapo, retirou-se para o sul da França.

É na década de 1950 que Beckett tem sua estreia com *Esperando Godot* no palco do Teatro Babilônia em Paris. Para Peter Gay (2009), Beckett, Ionesco e Pinter seriam apenas suspiros que restaram das vanguardas e do Modernismo, suas aparições foram isoladas em meio ao confuso cenário que se formou depois que os crimes da guerra começaram a ser revelados. Porém, é preciso recordar que o teatro de vanguarda que deu suporte às experimentações linguísticas e estruturais da dramaturgia modernista começou muito antes do vazio cenário de *Esperando Godot*, ou da verborragia em *A Cantora Careca*. Conforme vimos anteriormente, Alfred Jarry já havia trabalhado com as confusões linguísticas em sua peça. Também é relevante ressaltar que a vanguarda não era restrita à cena francesa.

Bertold Brecht, outro grande dramaturgo por exemplo, tratava a cena dramática de maneira muito distinta. Conhecido pelo “teatro épico”, diferente também do tradicional, sem relação com a epopeia, e de cunho narrativo. Para Anatol Rosenfeld (2009, p.302), que se dedicou muito aos estudos do teatro, sobretudo de Brecht:

O teatro deveria ser épico, ampliar o mundo para além do diálogo interpessoal e didático, esclarecendo o público sobre a necessidade de transformar a sociedade – tomando a sociedade em sentido amplo, como determinante do indivíduo, e mantendo o público lúcido, destruindo a ilusão, sem identificação individual, sem o paraíso artificial do teatro tradicional.

A principal diferença entre o teatro de Brecht e o de Beckett é que Brecht tinha em mente um teatro “didático”, queria “modificar” o contexto social, enquanto Beckett não tinha esse objetivo. Ao comparar as propostas de Brecht e do teatro do absurdo, Rosenfeld ainda comenta:

O teatro do absurdo preocupa-se com a condição fundamental do ser humano no universo, sem acreditar que as reformas sociais possam resolver a questão. Brecht quer levar para todos o absurdo do teatro do absurdo. Acha que os problemas metafísicos são tapeações, que o homem deve preocupar-se com o que pode ser mudado (ROSENFELD, 209, p.330)

É justamente sobre as questões metafísicas e sobre as formas de representa-las que Samuel Beckett trabalhará, sem um interesse em estruturar seu texto com uma perspectiva política, de fundo moralizante, sequer didático. Essa é uma grande diferença entre o teatro de Brecht e o teatro de Beckett.

Uma característica evidente em toda a obra de Samuel Beckett é a repetição, seja de palavras ou de situações. Em *Esperando Godot* há dois atos muito semelhantes, assim como *Fim de partida* e *Dias Felizes*, cujas situações apresentam características muito similares. O primeiro e o segundo atos são relativamente parecidos, mas com algumas questões potencializadas. Principalmente no que tange à violência e à falta de mobilidade das personagens principais, esses elementos continuam em sua fase mais madura e desencadeiam a falta de emoção nas falas de suas personagens ou entidades. É através dessa técnica que o movimento, a ação da peça, é negada. Um exemplo é logo no início de *Fim de partida*, quando ainda no primeiro ato, é apresentada a ideia de inércia das personagens. O movimento é apenas direcionado às palavras das personagens.

CLOV

Por que você não me manda embora?

HAMM

Não tenho mais ninguém.

CLOV

Não tenho outro lugar

*Pausa*

HAMM  
Mesmo assim você vai me deixar,

CLOV  
Estou tentando.

HAMM  
Você não gosta de mim.

CLOV  
Não.

HAMM  
Antes você gostava.

CLOV  
Antes!

HAMM  
(*aliviado*) Ah! Ainda bem! (*Pausa. Friamente*)  
Desculpe-me. (*Pausa. Mais alto*) Não ouviu?  
Desculpe-me

CLOV  
Eu ouvi. (*Pausa*) Você sangrou? (BECKETT, 2002, p.42-43)<sup>21</sup>

*Fim de partida* foi concebida em 1954, muito antes das peças curtas (*Não Eu* e *Peça*, por exemplo). O palavrório encontrado no texto *Não Eu* fica evidente. No trecho mencionado da peça, encontra-se grande ocorrência de palavras que invocam a ideia da impossibilidade, tudo isso vindo de uma boca. “*Nowhere, nothing, nobody, none, can’t, couldn’t, never*”, as crescentes repetições de situações, palavras, expressões remetem a um minimalismo e, quando há uma pequena alteração na sequência, salta aos olhos e aos ouvidos dos espectadores.

---

<sup>21</sup> Tradução de Fábio de Souza Andrade.

Em *Não Eu*, os gritos e os movimentos indicados fazem esse papel.

*Não Eu* foi escrita em 1972 e traduzida para o francês em 1973 pelo próprio Beckett como *Pas Moi*. Esta peça apresenta apenas duas figuras distintas presentes em cena, enquanto o texto é interpretado por uma delas - chamada BOCA, cuja descrição indica estar fracamente iluminada e com o restante do rosto nas sombras – existe a presença e breves movimentos silenciosos com o braço da outra – nomeada AUDITOR, coberta da cabeça aos pés por uma *djellaba*<sup>22</sup>. Juntamente com outras peças mais curtas, *Não Eu* integra as “peças tardias” de Beckett, como *Peça* e *A última gravação de Krapp*, por exemplo. Todas elas foram escritas primeiramente em inglês e geralmente associadas às “peças tardias”, mesmo que o atributo não seja uma referência cronológica.

## 1.1 SOBRE ABSURDO E PÓS-DRAMÁTICO

No âmbito do que é chamado Teatro do Absurdo, a manifestação não existiu como movimento oficial (como o Surrealismo ou o Futurismo, que tiveram manifestos publicados e grandes entusiastas falando em seu nome e de suas características). Para Esslin (1969, p. 277),

---

<sup>22</sup> Uma espécie de robe largo e com mangas compridas que pode ser usado por homens e mulheres.

Os movimentos vanguardistas quase nunca são inteiramente novos ou sem precedentes. O Teatro do Absurdo é uma volta a tradições antigas e mesmo arcaicas. Sua novidade reside na maneira inusitada pela qual combina tais antecedentes, e uma relação dos mesmos mostrar-nos-á que aquilo que pode parecer ao espectador despreparado uma inovação iconoclástica e incompreensível é apenas, de fato, a expansão, avaliação e desenvolvimento de rotinas familiares e completamente aceitáveis em contextos apenas ligeiramente diferentes.<sup>23</sup>

Assim como houve um clima para o Modernismo, o Teatro do Absurdo ascendeu em condições propícias para a discussão do conceito de arte. Após o término da Segunda Guerra Mundial, a ferida nas relações humanas apareceu muito mais profunda e palpável do que fora notada até então. Não só pelos horrores de uma guerra, mas pela problematização da própria condição de conexão entre os homens. Foi inevitável que as artes sofressem e refletissem essa característica.

Em 1949, o filósofo e crítico cultural alemão Theodor Adorno, um dos líderes da “marxizante” Escola de Frankfurt, disse numa frase famosa que “depois de Auschwitz” seria uma “barbárie” escrever poesia. A conclusão desesperançada de Adorno não conquistou muitos adeptos, mas levantou uma questão fundamental sobre o lugar da beleza e da humanidade numa civilização cuja arma ideológica predileta, empunhada, dentre todas as nações justamente pela “terra dos poetas e pensadores”, havia sido o

---

<sup>23</sup> Todas as traduções do texto de Martin Esslin foram feitas por Bárbara Heliodora.

assassinato em massa. (GAY, 2009, p.429-430)

A nomenclatura “Absurdo” para falar do teatro de vanguarda foi cunhada por Martin Esslin em seu estudo – Teatro do Absurdo – de 1962. Nele, apresenta três grandes dramaturgos cujas características e principais peças são esmiuçadas em capítulos distintos. São eles: Eugene Ionesco, Arthur Adamov e Samuel Beckett. Esslin apresenta também, ainda que brevemente, outros autores cujo teatro teria causado estranhamento nas plateias, cada qual a seu modo. São mencionados entre eles, Fernando Arrabal, Jean Genet e Harold Pinter.

Ainda que os autores estudados por Esslin não se encaixem em um movimento datado e nomeado, ele mesmo esclarece que “[...] sua essência reside na exploração livre e independente, por parte de cada escritor, de sua visão individual” (ESSLIN, 1969, p.209), pois ainda que problematizem a linguagem, como Beckett e Ionesco, não desenvolvem a cena da mesma maneira. Logo, para tentar encaixar tantos “corpos estranhos” dentro de um estudo, são abordadas características que fazem parte do desenvolvimento das peças.

A principal posição do Teatro do Absurdo foi quebrar com algumas regras centenárias dentro da dramaturgia. O teatro encara uma nova posição, deixou de ser uma *commodity* do entretenimento burguês e apresenta peças que não seguem uma narrativa comum, cujas cenas, atos e falas propiciam um



andamento de uma peça com começo, meio e fim, e as ações em cena são desenvolvidas com um propósito claro.

Contudo, o Teatro do Absurdo não surgiu de uma geração espontânea, pois trazia elementos que Esslin coloca como “teatro puro”, recuperando efeitos cênicos e abstratos da antiguidade, bem como os mimodramas<sup>24</sup>, derivados dos “mimus”

[...] o mimus era um espetáculo que continha dança, canto, malabarismo, mas que era primordialmente baseado na representação largamente realista de personagens-tipo em cenas espontâneas, semi-improvisadas, cheias de palhaçadas. (ESSLIN, 1969, p. 280).

*Esperando Godot*, até hoje uma das obras mais conhecidas e representadas de Beckett, conta com as personagens Vladimir e Estragon, que tem um encontro marcado com uma terceira pessoa: Godot. Não se sabe ao certo quando ele chegará, como, de onde ou mesmo o motivo, contudo essa espera se desenvolve em um espaço cujo único item do cenário é uma árvore. Eventualmente surge a presença de outras personagens passantes, como é o caso de Pozzo e Lucky – cuja relação é, no mínimo, perturbadora. Lucky, uma espécie de “servo” de Pozzo, é completamente dominado por ele. Pozzo impõem tarefas absurdas, estafantes e sem sentido para a

---

<sup>24</sup> “O *mimodrama* constrói toda uma fábula a partir de um encadeamento de episódios gestuais, vai ao encontro das estruturas narrativas da comédia ou da tragédia.” (PAVIS, 2007, p.244) Tradução de J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira.

execução de Lucky, que faz tudo o que lhe é ordenado até a completa exaustão. Para o segundo ato, ambos voltam a aparecer e a relação fica ainda mais complexa quando Pozzo, cego, continua a ter controle sobre Lucky (essa relação será explorada mais profundamente com as personagens Hamm e Clov em *Fim de partida*). Além desses personagens, há também o garoto mensageiro que ao fim dos dois atos que compõem a peça, avisa que Godot não irá comparecer.

É “uma peça em que nada acontece duas vezes”, disse Vivian Mercier. Em se tratando da estética da peça, as únicas indicações das didascálias são de que se passa em uma estrada no campo e de que há uma árvore ao entardecer. Retomando o ensaio de Barthes em *Escritos sobre teatro* (2007, p. 299) “[...] trata-se, afinal, de despersonalizar o cenário, de fazer do palco uma ausência de lugar e uma ausência de tempo.”

Conforme comentado anteriormente, Beckett começou a abordar o tempo e o espaço em seu ensaio sobre *Proust*. Em seu próprio trabalho como dramaturgo o efeito dessa transformação pode ser visto no cenário da sua peça: o ambiente genérico e hostil é a elevação as possibilidades interpretativas das falas de Vladimir e Estragon. Um trecho do diálogo entre as duas personagens pode exemplificar:

ESTRAGON

Agora não vale mais a pena.

*Silêncio*

VLADIMIR

É mesmo. Agora não vale mais a pena.

*Silêncio*

ESTRAGON

Então, vamos embora?

VLADIMIR

Vamos lá.

*Não se mexem*

*Cortina* (BECKETT, 2005, p.107)<sup>25</sup>

Mexer-se ou não, não faz diferença, pois o lugar é o mesmo e continuará sendo. Assim como no segundo ato, e se houvesse em um terceiro também, apenas continuaria em uma espiral desastrosa.

Apesar de parecer apenas um elemento de cena, a composição dos detalhes, que Beckett costumava acompanhar com proximidade nas montagens, era essencial em uma encenação<sup>26</sup>. Tanto que, após ver a primeira produção em inglês em 1955 com direção de Roger Blin, Beckett recorreu ao artista plástico e amigo Alberto Giacometti em 1961 para a confecção da árvore – único elemento de cenário da peça – quando ele mesmo dirigiu uma montagem.

---

<sup>25</sup> Todas as traduções de *Esperando Godot* são de Fábio de Souza Andrade.

<sup>26</sup> Atitude que não é apenas partilhada por Beckett, mas também por Ionesco. “Para tal expressão, as palavras não são o único meio possível, sequer o melhor à disposição do dramaturgo “Tudo é linguagem no teatro”, afirma Ionesco numa passagem que lembra os linguistas de Praga, “palavras, gestos, objetos, ação”. O autor “não só pode como deve transformar os adereços em atores, dar vida aos objetos, animar o cenário e materializar os símbolos” (CARLSON, 1997, p.400)

*Esperando Godot* foi encenada em diversos países, épocas e línguas, a pluralidade da interpretação da peça foi certamente um dos motivos para que Beckett ganhasse o Prêmio Nobel de Literatura de 1969. Depois disso, o reconhecimento não tardou, e embora a fama não fosse seu objetivo, a potência do significado dos seus símbolos tornou-se um enigma para filósofos e estudiosos.

No ensaio “Versuch, das Endspiel zu verstehen” [“Tentativa de entender o final”] (1961), Adorno defende Beckett, talvez o principal dramaturgo “modernista”, como o criador provavelmente mais bem-sucedido do verdadeiro teatro engajado. Tradicionalmente, uma peça em três níveis de significação: a significação do diálogo, a significação geral e a significação metafísica. O drama engajado tradicional encontrou significação em um ou outro desses níveis; Beckett, porém, contrastou-os. A significação buscada no nível do diálogo é negada nos níveis geral e metafísico, do modo que significação alguma é oferecida, nem mesmo a do “absurdo”.

Adorno retoma essa ideia célebre no ensaio “Engagement” (1962). Beckett é elogiado como um artista que, à semelhança de Kafka, “explode por dentro a arte que uma abordagem engajada subjuga de fora e, portanto, apenas na aparência”. O trabalho de Beckett “exige uma mudança de atitude” em vez de simplesmente invocá-la, como fazem as tradicionais “obras engajadas”.<sup>27</sup> (CARLSON, 1997, p.411)

---

<sup>27</sup> Todas as traduções do texto de Marvin Carlson são de Gilson César Cardoso de Souza.

Fazendo um retrospecto histórico que mostra as principais influências do Teatro do Absurdo, Esslin (1969, p. 303) coloca a figura do escritor tcheco Franz Kafka como marcante no desenvolvimento das características das obras posteriores: “E o mesmo é verdadeiro em relação a Franz Kafka, cujo impacto no Teatro do Absurdo foi tão forte e tão direto quanto o de Strindberg e Joyce”.

O uso do sonho (ou pesadelo) como alegoria: A dificuldade comunicativa que as personagens de Kafka – a exemplo de Josef K. n’O *Processo* ou de K em *O Castelo* – possuem ao tentar desenvolver alguma relação “lógica” com a sociedade à sua volta se transforma em um labirinto *nonsense*. A incerteza, a “necessidade de se mover”, ainda que a personagem não consiga, são o centro desse labirinto cujo sujeito da ação (ou talvez da falta de ação) conecta as personagens tanto de Beckett quanto de Kafka. A aceitação natural de situações incompreensíveis dentro da narrativa de Kafka é elevada em Beckett, de maneira que a sobreposição das imagens entre o que é real e o se passa entre a linguagem e o homem pode ser notado como a criação de sentido através da “falta de sentido”.

Enquanto significados em Kafka eram mutilados ou confusos, Beckett aponta para uma péssima infinidade de intenções: completa falta de sentido. Objetivamente e sem qualquer intenção polêmica, essa é sua resposta à filosofia existencialista, que sob a nomenclatura do “estar jogado” e depois do “absurdo” transforma a falta de sentido no sentido em si. À isso Beckett não justapõe uma visão mundial, mas ele a aceita como

uma palavra. O que se torna do absurdo, depois que os personagens do significado da existência tenham sido despedaçados, não é mais universal – o absurdo seria então ainda uma ideia – mas somente detalhes patéticos que ridicularizam a conceptualização (...) <sup>28</sup> (ADORNO, 2014, p. 167)

Com Kafka, observo uma comunicação (aparentemente) mais efetiva, talvez por se mostrar mais desenvolvida, mas que não leva a lugar algum. Em *O Castelo*, K. vai e vem de diferentes lugares com a intenção de entrar no castelo e esclarecer sobre seu emprego de agrimensor. O labirinto que percorre durante dias é repleto de situações confusas e absurdas o levam a sempre continuar procurando uma forma de atingir seu objetivo. Contudo, há comunicação entre as personagens, há níveis de entendimento. Elas se relacionam ao ponto de que, muitas vezes, o problema apenas existe por uma questão burocrática que pode ser resolvida facilmente.

Josef K., protagonista do romance *O Processo*, tem sua inocência questionada sem saber qual é a acusação. Disso,

---

<sup>28</sup> Todas as traduções de *Notes on Beckett* foram traduzidas para o inglês por Dirk Van Hulle e Shane Weller. As traduções para o português foram feitas por mim levando em conta o texto traduzido para o inglês. “While meanings in Kafka were beheaded or confused, Beckett calls a halt to the bad infinity of intentions: their sense is senselessness. Objectively and without any polemical intent, that is his answer to existential philosophy, which under the name of “thrownness” and later of “absurdity” transforms senselessness itself into sense, exploiting the equivocations inherent in the concept of sense. To this Beckett juxtaposes no world view, rather he takes it at its word. What becomes of the absurd, after the characters of the meaning of existence have been torn down, is no longer a universal – the absurd would then be yet again an idea – but only pathetic details which ridicule conceptuality (. . .)”

desenvolve toda uma tentativa de se defender sem saber contra quem ou o quê, mas consegue interagir com pessoas que o auxiliariam no caminho e tenta encontrar meios para entender sua situação.

Em Beckett a problematização gira em torno da linguagem e da comunicação, num primeiro momento. Vladimir e Estragon parecem não conversar diretamente, não é explicado o motivo da sua espera, quem exatamente estão esperando ou qual problema poderia ser resolvido se Godot aparecesse. Na sua fase mais tardia, a comunicação complica-se em níveis mais básicos, já não é possível distinguir narrador da personagem, cronologia (um elemento complicado na obra de Beckett) dos eventos e composição do próprio homem.

Os pilares do Teatro do Absurdo convergem para a essa condição humana, que não é necessariamente nova, mas que se torna mais palpável depois da Segunda Guerra Mundial. Novamente, o teatro assume um papel de enfrentamento com o público, pois a provocação é evidente (assim como a recusa da plateia, inicialmente, em aceitar uma peça cuja abordagem poderia não ter a frívola máscara do entretenimento). Para Martin Esslin:

E é nessa luta para comunicar uma totalidade de percepção básica e ainda não-dissolvida, uma intuição da existência, que podemos encontrar uma chave para o esvaziamento e a desintegração da linguagem do Teatro do Absurdo. Pois se é a transposição da intuição total da existência para a sequência lógica e temporal do pensamento conceptual que a

priva de sua complexidade primitiva e de sua verdade poética, é compreensível que o artista tente encontrar modos de contornar essa influência da fala discursiva e da lógica. Aqui jaz a principal diferença entre a poesia e a prosa: a poesia é ambígua e associativa, buscando aproximar-se da linguagem totalmente não conceptual da música. O Teatro do Absurdo, ao levar essa mesma busca poética à imagística concreta do palco, pode ir mais longe que a poesia no abandono da lógica, do pensamento discursivo e da linguagem. O palco é um meio multidimensional que permite o uso simultâneo de elementos visuais, de movimento, da luz e da linguagem. É portanto, particularmente adaptado à comunicação de imagens complexas constituídas pela interação contrapontística de todos esses elementos. (ESSLIN, 1969, p.352)

Quando falo no discurso e nas concepções linguísticas do texto, lembro que essa é uma questão muito cara quando trato de Beckett. Sua “confusão” também é vista em termos idiomáticos, pois há grande parte da sua obra foi escrita em uma língua que não era a sua materna. É o caso das obras mais conhecidas (incluindo *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Malone Morre* ou *o Inominável*) escritas em francês – ou primeiramente em francês – e traduzidas para o inglês. A respeito disso Esslin (1969, p.34):

Em outras palavras, em sua própria língua o escritor pode ser tentado a deleitar-se na virtuosidade do estilo pelo próprio estilo, enquanto o uso de outra língua pode forçá-lo a concentrar toda a engenhosidade, que poderia ser desperdiçada em puro embelezamento estilístico se estivesse usando seu próprio idioma, na obtenção da



maior clareza e economia de expressão possível.

Essa proximidade de Beckett com a reflexão sobre a palavras (que faz parte tanto dos seus textos quando das traduções de suas próprias obras) levou-o à construção de uma abordagem “enxuta” do próprio texto, pesando na engenharia da palavra. Ainda em Esslin (1969, p.35):

Escrevendo numa língua estrangeira, Beckett tem a garantia de que sua obra permaneça numa luta constante, uma dolorosa confrontação com o próprio espírito da língua. E é por isso que ele considera as peças para rádio e os escritos ocasionais que desde então tem redigido em inglês como uma relaxação, um descanso de sua árdua luta com o significado e a linguagem.

As formas teatrais que abordavam muito mais que o texto, utilizando a cena não só como um veículo para a palavra, mas como um todo. A linguagem *nonsense* é um dos elementos largamente abordados dentro da obra desses autores, assim como uma literatura que, através da alegoria, transmite uma atmosfera onírica. Para Esslin (1969, p.291), “O *nonsense* verbal é o sentido mais verdadeiro, uma tentativa metafísica, uma luta por alargar e transcender os limites do universo material e sua lógica”.

A livre associação de ideias dentro das peças de teatro confere características do *nonsense* que estão presentes em alguns momentos na conhecida obra de Beckett, principalmente

quando tratam com humor algumas situações inusitadas. Mas quando a reflexão abrange a linguagem proposta, é possível admitir que,

A maior parte do verso e da prosa de *nonsense* alcança seus efeitos libertadores expandindo os limites do sentido e descortinando panoramas livres da lógica e da convenção cerceadora. Há outro tipo de *nonsense*, no entanto, que repousa na contração e não na expansão do âmbito da linguagem. Tal recurso, muito usado no teatro do absurdo, depende da utilização satírica e destrutiva da frase feita, do refrão, enfim, dos restos fossilizados de uma língua morta. (ESSLIN, 1969, p.297)

A obra de Beckett, desde sua estreia com *Esperando Godot*, é central do Teatro do Absurdo. A peça apresenta características embrionárias e que serão desenvolvidos posteriormente com muito mais intensidade pelo autor tanto nos textos para teatro quanto na sua produção narrativa, de maneiras distintas. Adorno, em suas notas sobre Beckett (mais especificamente sobre *Fim de partida*, peça que foi publicada em 1957) comenta que

Melhor que lutar para liquidar o elemento discursivo da linguagem por som puro, Beckett transforma esse elemento em um instrumento de sua própria absurdidade e ele o faz de acordo com o ritual dos *clowns*, cujos balbucios tornam-se sem sentido ao apresentar sentido em si mesmos. O objetivo da desintegração da linguagem – que simultaneamente estereotipado e faltoso

falante de auto-alienação, em que palavra e sentença derretem juntas nas bocas humanas – penetra o arcano estético. A segunda linguagem daqueles silêncios que caem, um conglomerado de frases insolentes, conexões pseudo-lógicas, e palavras galvanizadas aparecendo como sinais de mercadoria – como o desolado eco da propaganda do mundo – é “refuncionalizado” (umfunktioniert) na linguagem de trabalho poético que nega a linguagem. Então Beckett se aproxima do drama de Eugène Ionesco.<sup>29</sup> (ADORNO, 2014, p.162-163)

No caso de Ionesco, por exemplo, há a repetição de frases feitas em *A Cantora Careca*, em que o uso repetido das frases (abaixo destacadas) cria um humor que causa grande estranhamento, além de mostrar o vazio discurso das pequenas conversas diárias:

**Sra. Martin: Que curioso**, meu Deus, **que extraordinário!** E quanta coincidência! Eu também moro no quinto andar, no apartamento 8, caro senhor!

---

<sup>29</sup> ‘Rather than striving to liquidate the discursive element of language through pure sound, Beckett turns that element into an instrument of its own absurdity and he does that according to the ritual of clowns, whose babbling becomes nonsensical by presenting itself as sense. The objective disintegration of language – that simultaneously stereotyped and faulty chatter of self-alienation, where word and sentence melt together in human mouths – penetrates the aesthetic arcanum. The second language of those falling silent, a conglomeration of insolent phrases, pseudo-logical connections, and galvanised words appearing as commodity signs – as the desolate echo of the advertising world – is “refunctioned” (umfunktioniert) into the language of a poetic work that negates language. Beckett thus approximates the drama of Eugène Ionesco.’

**Sr. Martin, *sonhador*: Que curioso, que curioso, que curioso e que coincidência!**

Sabe, no meu quarto, eu tenho uma cama e na minha cama tem um edredom verde. Esse quarto, com essa cama e seu edredom verde, fica no final do corredor, entre o lavabo e a biblioteca, cara senhora!

**Sra. Martin: Que coincidência, ai!, meu Deus, que coincidência!** Meu quarto também tem uma cama com um edredom verde e fica no final do corredor, entre o lavabo, caro senhor, e a biblioteca<sup>30</sup>! (IONESCO, 2014)

A característica das repetições irônicas e ineficientes se refere, também, à comunicação na sociedade, e colocá-la como elemento dentro da peça tornou-a vanguardista. Segundo Anatol Rosenfeld, (2009, p.349)

*A Cantora Careca* inspirou-se num livro didático, no qual Ionesco aprendia inglês. Na peça, ele aproveita muito bem frases dos exercícios linguísticos, exprimindo-se por orações banais, por slogans. É uma prosa insignificante, exatamente igual àquela que usamos muitas vezes e com a qual passamos muito tempo sem dizer nada.

Ionesco é um dos escritores elencados por Esslin para fazerem parte do Teatro do Absurdo, conforme dito anteriormente. Assim como Beckett, ele faz uso de repetições no seu texto, cujas

---

<sup>30</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

personagens não parecem conseguir se comunicar, ainda que tentem, encenam a falta de sentido. Contudo, é importante ressaltar que suas abordagens (tanto de texto quanto de escolha de elementos cênicos) são muito diferentes, principalmente levando em conta as peças curtas de Samuel Beckett, como é o caso de *Não Eu*.

Assim como a categorização “Teatro do Absurdo” sofreu com a tentativa de classificação, a expressão “Teatro Pós-dramático” também se torna complexa principalmente quando Lehmann pontua a localização da prática aproximadamente entre 1960 e 1990. Pois assim como foi comentado anteriormente sobre o Teatro do absurdo apresentar influências diversas, o Teatro Pós-dramático também possui características anteriormente exploradas.

Diferiria do teatro tradicional (burguês) por uma série de elementos, como a perspectiva clássica do teatro narrativo. Sob a visão do pós-dramático, está a noção de que todos os elementos da cena (iluminação, sonoplastia, etc) são tão importantes para a “ação” quando o texto.

O teatro dramático está subordinado ao primado do texto. No teatro da época moderna a montagem consistia em declamação e ilustração do drama escrito. Mesmo quando a música e a dança eram inseridas ou predominavam, o “texto” continuava a ser determinante, no sentido de uma *totalidade*

cognitiva e narrativa mais apreensível.<sup>31</sup>  
(LEHMANN, 2007, p. 25)

Tendo alguns pontos em comum com o Teatro do Absurdo, a concepção do conjunto cênico no Teatro Pós-dramático é complexa e experimental. O Pós-dramático não trabalha com a esgarçada ideia de linearidade, essa pretensão de criar relação de identificação do espectador com enredo e com uma sequência lógica da montagem da cena. Esses elementos ainda são centrais no teatro dramático, diz Lehmann (2007, p.26):

Ele [o teatro dramático] pretendia erguer um *cosmos fictício* e fazer que o “palco que significa o mundo” aparecesse como um palco que representa o mundo – abstraindo, mas pressupondo, que a fantasia e a sensação dos espectadores participam da *ilusão*. Para uma tal ilusão não se requer a integridade e nem mesmo a continuidade da representação, mas o princípio segundo o qual o que é percebido no teatro pode ser referido a um “mundo”, isto é, a um conjunto. Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como *modelo* do real. O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral.

Proposta que os autores pós-dramáticos acabam revolucionando. A ideia de uma previsibilidade dentro do teatro

---

<sup>31</sup> Todas as traduções do texto de Hans-Thies Lehmann foram feitas por Pedro Sússekind.

tradicional acaba se tornando cômoda para o espectador, deixando-o passivo, e tornando-se uma engrenagem da Indústria Cultural<sup>32</sup>. A nova perspectiva cênica provoca o espectador de maneira incisiva, desorganizando a noções pré-concebidas também de teatro moderno.

Quanto ao termo “pós-dramático”, Lehmann (2007, p.33-34) aponta que

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro “normal”: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua dramaturgia.

É interessante lembrar a concepção de Esslin, contudo, que no Teatro do Absurdo não se parte do princípio de que tudo foi criado, mas que elementos teatrais que não estavam em uso naquela época foram recuperados, e outros expandidos. A perspectiva é de que o texto estava se sobrepondo a outros elementos cênicos no teatro dramático limitando a experiência, como depois das vanguardas a literatura sofreu esse impacto com obras que apresentavam a desconstrução da narrativa clássica,

---

<sup>32</sup> O tema da Indústria Cultural não será tratado nesse trabalho. Para mais informações, verificar *Indústria Cultural e Sociedade* de Theodor Adorno.

era inevitável que a permissividade da “realidade clássica” fosse colocada em questão.

[...] a realidade do novo teatro tem início justamente com a extinção dessa trindade de drama, ação e imitação, na qual normalmente o teatro é sacrificado ao drama, o drama ao que é dramatizado e, por fim, o que é dramatizado – o real em sua progressiva subtração – ao seu conceito. Enquanto não nos libertarmos desse modelo, jamais poderemos conceber aquilo que reconhecemos e sentimos na vida como algo intensamente moldado pela arte – por um modo de ver, de sentir e de pensar, por um “modo de querer dizer” que é gerado somente por ela. (LEHMANN, 2007, p. 57)

Outro ponto notável é a perspectiva de Lehmann a respeito da autorreflexão que a arte sofre quando acontece algum tipo de evolução técnica dentro do seu gênero, como é o caso do cinema que levou o teatro a potencializar as questões que já estavam sendo pensadas desde fins do século XIX. No Teatro Pós-dramático, encontro performances cujos intérpretes apresentam figuras vazias de uma personalidade ou características físicas que aproximam o espectador de uma personagem, pois ela como construída classicamente já não sustenta a cena. Também, digno de nota, é a separação que o autor faz entre Teatro do Absurdo e Teatro Pós-dramático.

Para Lehmann (2007, p. 88-89), o Teatro do Absurdo, apesar de ter elementos que também seriam encontrados no Teatro pós-dramático, ainda é dramático. Entre esses elementos



encontram-se tanto a posição de autor como a de diretor muito bem marcadas na cena.

Façamos um resumo: o teatro do absurdo, assim como o de Brecht, pertence à tradição teatral dramática; alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem, com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensado também sem ele. Por isso, não se pode falar de uma “continuidade” do teatro do absurdo e do teatro épico no novo teatro; deve-se antes indicar uma ruptura, já que tanto o teatro do absurdo quando o épico, por vias diferentes, atêm ao primado da representação de um cosmos textual fictício, ao passo que o teatro pós-dramático não mais o faz.

Ao problematizar a visão de “ação”, o enredo do teatro de Beckett, aos poucos torna-se mais incisivo não só na linguagem do texto, mas no uso de elementos visuais e cenográficos, especialmente depois de *Dias Felizes*. Portanto, nesse sentido, rotular a obra de um artista por números ou pequenos pontos estruturais, que de outra forma podem ser relevadas para abranger outras manifestações, incorre em uma atitude excessivamente pragmática.

A palavra, na peça de Beckett é o movimento, a ação da cena. É através da palavra que se faz a tentativa, talvez falida, de comunicação em seus níveis mais básicos – ainda que a faça de uma maneira elaborada. Os elementos cênicos independem apenas do texto, *Não Eu* apresenta uma forte imagem plástica da

iluminação sobre a boca e do som através da fala. O desenvolvimento em torno da falta de um sujeito identificado, com o qual o espectador pode criar a relação, faz parte do estranhamento proposto.

## 2 SAMUEL BECKETT, LINGUAGEM E OBRA

A extensa atividade artística de Beckett, que escreveu romances, poemas, ensaios, roteiro para filme, peças para teatro, rádio e contos, também demonstra que sempre teve um grande uso (e esfacelamento) de diversas abordagens da linguagem. Nesse capítulo o uso da linguagem, principalmente na peça *Não Eu*, será explorado através de um viés que contempla como a composição do corpo de uma personagem pode ser relacionada à composição do texto dramático.

O caso da exploração linguística em obras do Modernismo não é novo e aumenta a possibilidade para tecer uma relação, por exemplo, com a perspectiva de James Joyce. Em *Ulisses* há uma grande explosão de neologismos, além da verborragia do monólogo de Molly Bloom. Sabe-se que Beckett tinha grande admiração por Joyce e que a relação entre os dois era estreita – ou pelo menos o quão estreita pode ser a relação que traçaram, levando em conta a vasta admiração que Beckett tinha pelo mestre, ainda sem se tornar necessariamente íntima.

Ao pensar nessa diferença do tratamento da linguagem entre Beckett e Joyce, Fábio do Souza Andrade, no livro *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*, afirma que:

O empobrecimento voluntário do vocabulário, o uso e abuso das repetições e paralelismos da oralidade, a apropriação de lugares comuns e da sintaxe particular da fala cotidiana são em parte consequências

linguísticas do assunto predileto do autor – a miséria humana.

Mas, na sua contenção e transparência aparente, a linguagem de Beckett esconde um aprendizado do simples que passa pelo desfazer-se da língua materna e a adoção do cartesianismo clássico do francês, calando as ressonâncias semânticas indesejadas. Pressionado pelo viço e variedade da linguagem do autor de *Ulysses*, que reconhecia como esgotamento e saturação de uma tradição literária, Beckett opta por escrever desde o fim da Segunda Guerra ora em inglês, ora em francês, língua que não é a sua e para a qual será eternamente estrangeiro, ainda que a domine como poucos. (ANDRADE, 2001, p.31-32)

Distanciados na forma, os caminhos se separam quando Beckett passa a marcar sua escrita pelo silêncio e pela contração do discurso. Essa característica faz parte de um processo que envolve tanto a condição do homem no pós-guerra, quanto sua experiência pessoal que influencia a escrita da sua obra. Afinal, depois de viver a tomada da França nazistas e ver com os próprios olhos a degradação humana que surge na guerra, sua obra será mais do que nunca marcada por uma atmosfera que sempre lembrará uma terra devastada.

A ficção de Beckett é pautada pela fragmentação do corpo de suas personagens e pela linguagem, as palavras surgem como cortes secos na narrativa. Enfim, as palavras e os silêncios são as ações que encontro na sua obra.

Em *Godot*, na primeira aparição de Lucky e Pozzo, o primeiro entra em cena com uma corda amarrada no pescoço e passa parte do primeiro ato sentindo os açoites de Pozzo, entre

outras demonstrações de submissão, incluindo a bizarra cena em que é ordenado que “pense” ao colocar um chapéu. No segundo ato, Pozzo está cego e Lucky mudo, contudo as agressões à Lucky tornam-se ainda mais absurdas se levamos em conta que é o próprio Lucky quem entrega o chicote e a corda para Pozzo.

Essa característica também aparece em *O Inominável*, terceiro romance da trilogia que envolve *Molloy* e *Malone Morre*. Diferentemente das peças de teatro mais conhecidas, o romance é movido por um narrador que nem corpo inteiro possui, de maneira que são as palavras que criam a imagem da personagem.

(...) é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já tenham me dito, talvez já tenham me levado até o limiar da minha história, diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, **é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.** <sup>33</sup>  
(BECKETT, 2009, p.185, grifo meu)

Apesar de apresentar grandes características da obra de Beckett, a peça *Não Eu*, expõe uma distinta qualidade que se distancia levemente das peças pelas quais é mais conhecido (*Esperando Godot* e *Fim de partida*, por exemplo). *Não Eu* é destituída de personagens cartesianas, suas figuras não

---

<sup>33</sup> Todas as traduções de *O Inominável* são de Ana Helena Souza.

aparecem corporificadas, e a constituição de tempo e espaço se encontra tão emaranhada, que se torna ainda mais difícil algum tipo de centralização ou enredo.

O caminho até *Não Eu*, contudo, foi uma progressão e os elementos que Beckett trabalha no texto da peça são frutos de uma problematização que é notada desde suas primeiras obras. O grande tema do “tempo” da obra de Marcel Proust, e a ambígua experiência com a linguagem joyceana, por exemplo, foram influências que transformaram sua criação em um entre-lugar permanente para suas personagens.

Pode-se dizer que a partir de *Dias Felizes*, Beckett começa a transformar alguns elementos cuja essência já aparecia nas suas peças anteriores, como do monólogo disfarçado de diálogo e a falta de mobilidade na cena. Winnie começa o primeiro ato enterrada até a barriga e no segundo até o pescoço. A inércia permanece inserida nas peças pelas personagens que cada vez mais limitadas, física ou cognitivamente, às vezes, ambas. O desmembramento físico das suas personagens será o próximo passo nas peças seguintes.

O elemento espacial explorado em suas peças vai se tornando, gradualmente, menor. Tanto a extensão do corpo da personagem como exploração espacial do ambiente da cena. O uso de palavras, não exatamente pelo sentido e sim pelo movimento que oferecem, faz parte da obra “tardia” de Beckett.

Os elementos desarmônicos ou estranhos de *Não Eu* acabam fazendo conexão com o espectador ao soar desesperador, uma voz (no caso, uma boca e somente ela) que

fala incessantemente, frases curtas, entrecortadas com pontuais gargalhadas que soam loucas e desconexas com a narrativa. Como trazida de uma tela surreal, as estranhas imagens assemelham-se a um pesadelo, ou uma voz que soa dentro de um crânio vazio.

Pensando na categoria de teatro moderno, a grande revolução que veio para contrapor a regra (afinal é isso que faz efetivamente uma revolução) foi o tratamento do diálogo nessas peças. No teatro de vanguarda há o “diálogo” como proposta para o rompimento com a estética (ou forma) anterior, pois faz dele um elemento desencadeador da metáfora da condição humana. Com o pós-guerra, ficou evidente a deficiência em perceber o ser humano diante de si e comunicar-se com ele.

Peter Szondi, no livro *Teoria do Drama Moderno*, comenta sobre o questionamento da linguagem em *Esperando Godot*. Diz:

A limitação do drama à conversa, em geral puramente formal, aqui se torna temática: para confirmar a própria existência, não resta aos homens que esperam Godot – esse Deus não só *absconditus*, mas também *dubitabilis* – nada além da conversa vazia; ansiando sempre pelo abismo do silêncio e desse repetidas vezes a custo reconquistada, a conversa minada consegue porém revelar, no espaço metafísico vazio que a tudo confere significado, a *misère de l'homme sans Dieu*. A essa altura, a forma dramática não encerra mais, decerto, qualquer contradição crítica e a conversa deixa de ser um meio para sua superação. Tudo se encontra em ruínas: o diálogo, o todo formal, a existência humana. Só a negatividade ainda se presta a enunciar algo: o automatismo sem sentido do discurso

e a irrealização da forma dramática. Nisso se expressa a negatividade de uma existência em espera, carente de transcendência, mas incapaz de alcançá-la.<sup>34</sup> (SZONDI, 2011, p.90-91)

Repetidos silêncios, diálogos vazios e inércia são elementos centrais para a obra de Beckett, e através dessa breve análise de Szondi, a atmosfera que rege os ambientes em que suas personagens habitam é colocada à vista. Em apresentação ao texto de Peter Szondi, José Antônio Pasta Jr. (2011, p.12) introduz o todo do teatro moderno como

Colocado sistematicamente em confronto com a pureza dialógica de seu próprio modelo – na qual se manifesta a centralidade das relações inter-humanas -, o drama moderno, rondado pelo solilóquio e pela mudez, pela objetificação e pela reificação, dá testemunho, em sua própria crise formal, de um estado de coisas que Adorno chamaria de “a vida danificada”.

O problema da comunicação em si não é mais amparado por explicações ou complicações pedagogicamente exemplificadas, a resposta à crise da ilusão de uma comunicação efetiva é feita através da potencialização da palavra. E já que a linguagem no modernismo é carregada de significados, exige uma reconfiguração na maneira de pensar suas estruturas narrativas e linguísticas.

---

<sup>34</sup> Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues.



A percepção da palavra e sua relação com a linguagem, a arte e o homem é também estudo do filósofo alemão Wilhelm von Humboldt. Intelectual influenciado pelo romantismo alemão, Humboldt viveu entre meados do século XVIII e XIX e seus estudos sobre linguagem são referências para a chamada “linguística moderna”<sup>35</sup>. Uma das ideias apresentadas por ele de que a palavra é muito mais que somente uma inscrição, mas auxilia a delinear o contorno do sujeito em meio aos falantes da mesma língua. Essa ideia ajuda a construir o entorno de uma tradução para as peças de Beckett, mais especificamente, para *Não Eu*.

A proposta é elaborar o seguinte exercício: Descontinuar o uso da opção cronológica do tempo e do espaço, desconstruir personagens cartesianas, refletir sobre a linguagem conforme Humboldt trabalha, e utilizar um lugar físico imaginário onde as personagens beckettianas poderiam circular. Essas ideias sobre constituição de linguagem podem ser levadas em termos da “Terra Samuellis”, como Fábio de Souza Andrade trata no segundo capítulo de seu livro sobre Beckett.

A configuração da linguagem usada por Beckett pode ser pensada como estrutura para refletir tanto aspectos narrativos, quanto das imagens acústicas que contribuem para a percepção sonora da palavra. Contudo, essa nação possui uma grande cisma. Um “antes de depois” que, para Andrade, trata-se visivelmente da perspectiva do narrador pois é

---

<sup>35</sup> Conforme introduzido por Werner Heidermann em *Humboldt – Linguagem, Literatura e Bildung*.

(...) apenas com a adoção do narrador em primeira pessoa, marcada pelas primeiras experiências em prosa de Beckett em língua francesa – particularmente, *Premier amour*, e a tríade, “L'Expulsé”, “Le Calmant”, “La Fin”, novelas interligadas que antecipam em ponto miúdo, a trilogia – que a extensão do fosso separando sua ficção do realismo clássico se evidencia. (ANDRADE, 2001, p.19)

Seguindo essa lógica, a cisão entre o realismo das primeiras obras para as experimentações posteriores com narradores e personagens, é fundamental para pensar a obra de Samuel Beckett em diversos termos. Entre eles, por exemplo, existe uma espécie de personagem genérica, um habitante comum desse lugar, que permeia tanto as narrativas quanto sua obra dramática. Para Andrade (2001, p.19)

Não se trata de qualquer voz protagonista, mas de uma mesma personagem que ganha em idiossincrasia e estranheza à medida em que avançam as histórias. Da expulsão de um lar que não preza, expulsão à qual hesita em resistir e que dá título à história inicial, rumo para uma rotina errante, sem laços sociais, sem projetos, aleatória. Despossuído, prossegue em suas andanças, burocrático, sem qualquer traço de paixão, preservando um estranho senso de humor (em que ressoa Swift e Sterne), até o limbo de uma existência pós-morte, onde permanece, lúcido, condenado a remoer e resolver a vida passada convertida em palavras, sem encontrar um eixo que a ordene ou que o defina.

Nessa “Terra Samuellis” – termo que Andrade usa para introduzir o universo beckettiano – a palavra age diretamente com as personagens. Mais do que isso, a palavra justifica o sujeito. Seres habitantes dessa terra convivem em um espaço imutável e compartilham um tempo interminável, sem início certo, cuja passagem do tempo não é linear. Alguns habitantes ainda não completamente compostos, outros andando em círculos sob uma pena similar à de Sísifo. A grande e fundamental diferença é, talvez, a permanência ou não da memória em alguns: Krapp interage consigo mesmo em vários estágios da sua vida, já Pozzo e Lucky não têm lembrança de quando encontraram Didi e Gogô – para esses, apenas um dia atrás.

O que mais chama atenção na constituição de língua em Humboldt é a ideia de formação de uma nação, pois “Mas mesmo o falar da nação mais rudimentar é uma obra natural nobre demais para ser desfigurada em partes tão casuísticas e ser examinada de forma tão fragmentária. Ela é um ser orgânico, e como tal deve ser tratada.”<sup>36</sup> (HUMBOLDT, 2006, p.43) Contudo, em Beckett não há constituição orgânica do ser. Nessa terra em que a constituição do sujeito passa imediatamente pela constituição da linguagem,

É certo que a palavra é um signo, na medida em que é usada no lugar de uma coisa ou de um conceito; mas ela também é, por seu modo de formação e seu efeito, um ser próprio e autônomo, um indivíduo; a soma de todas as palavras, a língua, é um mundo situado no espaço intermediário entre o mundo externo,

---

<sup>36</sup> Tradução de Luiz Montez.

aparente, e o mundo interno que age em nós.<sup>37</sup> (HUMBOLDT, 2006, p.9)

Em um lugar repleto de sujeitos beckettianos, em que sua forma reflete sua linguagem ciclicamente, essa confusão é palpável. Essa é a maneira de colocar a “confusão beckettiana” em termos concretos.

A expressão artística moderna segue, conforme sua linguagem (se literatura, plástica ou musical), manipulando elementos que anteriormente mantinham as estruturas mais conservadoras. Essa maneira de refletir a forma e o conteúdo ao mesmo tempo, no caso de Beckett, é exemplificada através dos conceitos linguísticos propostos por Humboldt.

Há uma relação inversa entre o desenvolvimento da linguagem em sua literatura e a humanidade das suas personagens. No contexto do pós-guerra, contudo, seu trabalho é realizado na posição inversa, já que a humanidade foi devastada, não existe outro caminho que não a devastação da linguagem também.

O ser humano somente é ser humano através da linguagem. Mas para inventar a linguagem ele já teria que ser humano. Enquanto se presumir que isto possa ocorrer paulatinamente e em etapas, como que de passo em passo; que através de uma parte de mais língua inventada o ser humano possa ser mais humano, e que com esta elevação ele possa novamente criar mais língua, não se compreenderá o caráter indissociável da

---

<sup>37</sup> Tradução de Paulo Sampaio Xavier de Oliveira.

consciência humana, e da linguagem humana, e a natureza do ato intelectual exigido para se conceber uma única palavra que seja, mas suficiente em seguida para compreender toda a linguagem. (HUMBOLDT, 2006, p.51)

Para Beckett, as palavras são o meio para se traduzir mundo, o homem e o corpo. O fato de sua “primeira pessoa” ser problematizada é justificado pela falta de confiança que o homem pode ter no mundo e na concepção de identidade. A personagem em primeira pessoa e a sua maneira de construir a linguagem em torno do discurso são a síntese da metáfora alimentada pelo autor, afinal a composição de ambas é falida.

O discurso em primeira pessoa proposto nas obras de Beckett tende a gerar desconfiança do leitor, é como se o pacto entre leitor e narrador fosse rompido. Considerando que não existe correspondência entre o que as personagens falam e o que fazem, as situações não se sustentam como verdadeiras. Sucedo o desmembramento da linguagem, do enredo e da personagem, assim como do discurso e da ação. A escassez de vocabulário também é sintomática, as repetições cíclicas e intensas fazem parte de um projeto literário que irá se estender até suas últimas produções.

A problematização da consciência, do porto seguro a partir do qual se espraia a razão humana, assume o caráter de dissecação crítica dos fundamentos que sustentam a voz em primeira pessoa na ficção ocidental. Perceber e ser percebido, atributos com os quais o eu se define, são postos em xeque.

Conhecer o mundo, circunscrevê-lo por imagens e palavras, é uma aventura cujo imperialismo, por mais modesto que se queira, passa a ser classificado de risco no universo beckettiano, não pagando o esforço. Nem mesmo em escala reduzida, solipsista ou paranoica, o discurso se concretiza em estruturas sólidas ou de mínima coerência interna: esboroa-se em amontoados de incertezas, que incluem agora até mesmo a sede da dúvida sistemática, o sujeito. A persistência da identidade do núcleo reflexivo não mais é um dado a priori, também ela está em questão. (ANDRADE, 2001, p.20-21)

Essa proposta de reflexão sobre a identidade do sujeito é trabalhada a partir da estrutura interna do texto, de dentro para fora. O exílio da palavra vai se concretizar no exílio do olhar sobre o corpo. A progressão da ficção e da dramaturgia de Beckett impulsiona o movimento de desmembramento e separação do corpo e dos sentidos, há busca do órgão pela luz, mas em um mar de sombras pouca coisa se destaca. Trata-se da tentativa de enxergar através do “escuro impenetrável” da lama de *Como é*<sup>38</sup>, ou da tentativa de comunicação entre Words/Joe e Music/ Bob<sup>39</sup>.

Em artigo sobre os estágios de identidade em algumas peças de Beckett, Paul Lawley distingue as “peças tardias” de Beckett como “essencialmente monológicas” e não cronológicas, pois vão de *A última gravação de Krapp* até, passando por *Dias*

---

<sup>38</sup> O narrador está, aparentemente, preso em uma lama cercado de absoluta escuridão. O texto foi escrito primeiramente em francês e traduzido pelo próprio autor para o inglês.

<sup>39</sup> Personagens da peça para rádio *Palavras e Música*.

*Felizes*, e ainda que não sejam peças escritas sequencialmente, suas características são muito similares.

Ainda que nenhuma das três peças (*Peça*, *Dias Felizes*, *Krapp*) consista inteiramente de uma única voz falando, o tratamento radical em cada uma delas de isolamento da consciência “convida” definições em termos de monólogo. Há uma complicação interessante, contudo: o monólogo em Beckett tende, paradoxalmente, ao “rendimento” de mais vozes que uma.<sup>40</sup> (LAWLEY, 1995, p. 88)

O “falso monólogo” nas peças de Beckett, a que Paul Lawley faz referência, traz um grande problema na interpretação dos textos de Beckett. No caso de *Peça*, as três cabeças fazem parte de um único discurso ou cada entidade deve ser entendida separadamente? A persona com quem Krapp conversa é realmente ele mesmo até que ponto? As entidades em *Cascando* se completam e se distinguem da mesma maneira que as personagens de *Krapp*, *Dias Felizes* ou *Peça*.

Essas questões são frequentes na obra de Beckett, e mais ainda para a peça *Não Eu*. Mesmo sem poder responder categoricamente cada uma dessas perguntas – muito provavelmente nem o autor faria – elas permeiam a peça e fazem parte das discussões sobre sua tradução.

---

<sup>40</sup> Even though none of the three (*Play*, *Happy Days*, *Krapp*) consists entirely of a single voice speaking, the radical treatment in all of them of the isolated consciousness invites definition in terms of monologue. There is an interesting complication however: monologue in Beckett tends, paradoxically, to yield more voices than one.

## 2.1 *NÃO EU* E SEU ESPAÇO NO TEMPO DE BECKETT

A peça *Não Eu* de Beckett foi escrita no início dos anos 1970, em uma fase diferente da qual o autor tem suas obras mais conhecidas. Também nessa época não escrevia primeiramente em língua francesa, foi quando retornou para o inglês, sua língua materna. À parte das discussões (psicanalíticas ou sociais), marca também sua composição de peças mais curtas.

Faz-se necessário lembrar que não há necessariamente uma cronologia para essas “fases” de Beckett, pois há peças para rádio do autor, escritas em inglês e com características semelhantes escritas anteriormente. É o caso, de *Palavras e Música*, por exemplo, escrita em 1961, cujas personagens também não são completamente constituídas e há um visível embate entre as linguagens para se fazerem entender.

*Não Eu* é uma história totalmente narrada em terceira pessoa, a personagem Boca conta a vida de uma menina (que chama pelo pronome “ela”) do início ao fim do texto. A referência mostra uma espécie de pretensa neutralidade no discurso, tendo em vista que difere da relação entre os pronomes pessoais da primeira (eu) e segunda pessoa (tu). Esses dois pronomes fazem parte de uma relação dialógica, pois o espectador consegue se relacionar com o sujeito “eu”, que é uma relação um tanto primária, ou com “tu”, que exige um “eu” para acontecer.



A terceira pessoa força uma distância, “Apagamento que instaura, na peça *Eu Não*<sup>41</sup>, o colapso da marca da subjetividade na linguagem: o pronome pessoal “eu”. (CAVALCANTI, 2006, p.60). “Seja por meio do apagamento “eu”, em que a personagem se recusa em dizer “eu”, substituindo o pronome de primeira pessoa pelo de terceira pessoa, como a personagem Boca de *Eu Não*” (Ibid. p.61).

A questão exemplificada pelo pronome da primeira pessoa do singular, ou da dificuldade em identificar o “eu” dentro de uma história, não é exatamente uma novidade dentro do drama. A proposta que segui, na “*Terra Samuelis*”, é a de que as personagens apenas se identificam e somente conseguem se perceber através do outro. Contudo, a obra de Beckett trata da desumanização. O ser percebido, como ser humano, é cada vez mais raro. Sobre isso, Andrade (2001, p.20) aponta:

Perceber e ser percebido, atributos com os quais o eu se define, são postos em xeque. Conhecer o mundo, circunscrevê-lo por imagens e palavras, é uma aventura cujo imperialismo, por mais modesto que se queira, passa a ser classificado de risco no universo beckettiano, não pagando o esforço. Nem mesmo em escala reduzida, solipsista ou paranoica, o discurso se concretiza em estruturas sólidas ou de mínima coerência interna: esboroa-se em amontoados de incertezas, que incluem agora até mesmo a sede da dúvida sistemática, o sujeito. A persistência da identidade do núcleo reflexivo não mais é um dado *a priori*, também ela está em questão.

---

<sup>41</sup> Isabel Cavalcanti usa a tradução de Rubem Rusche da peça.

O “eu” e a noção de identidade no teatro é uma questão tão antiga quanto as próprias discussões sobre identidade. Historicamente, há uma antiga peça – alicerce da tragédia clássica – que desenvolve ricamente esse tema: o conhecido drama de Édipo. A questão que a Esfinge faz a Édipo, e que cuja resposta – ainda que objetiva – não se mostra tão simples quanto pretende.

No desenvolvimento da peça, a procura pelo sujeito desconhecido (o “ele”, sujeito que assassinou o rei de Tebas e que sofrerá a punição instituída por Édipo), acaba revelando o sujeito em primeira pessoa, “eu”. A busca por um terceiro (o assassino do antigo rei) acaba revelando a identidade de Édipo para ele mesmo e o “conhece-te a ti mesmo” do oráculo de Delfos, repaginado no enigma da Esfinge, é a direção para saber o que é o homem.

Outra característica marcante no texto da peça é que não há, em nenhum momento, identificação do narrador a não ser pela palavra BOCA. O pronome pessoal “eu” não aparece em nenhum outro lugar a não ser no título (justamente com a negação), sendo que o pronome “ela” é a única marca de que o texto se refere a alguém – ainda que seja com a generalidade e imprecisão do pronome.

As personagens de Beckett frequentemente falam de si mesmas para si mesmas, mas seus monólogos expressam, também recorrentemente, uma cisão entre o “eu” que relata e o “eu” relatado. A personagem falante se percebe como um “outro”, e estes monólogos, portanto, problematizam um auto-

reconhecimento das personagens  
convencionalmente pressuposto na fala  
autobiográfica. (CAVALCANTI, 2006, p.23)

Sobre as marcações dos movimentos do auditor, essas sempre aparecem quando BOCA menciona “ela”. A indicação é que esses movimentos seriam simples levantar de braços para os lados, em gesto de compaixão desamparada, diminuindo a intensidade até que se torne muito fraco na terceira indicação.

A necessidade de o espectador se relacionar com a personagem é, também, colocada à prova quando não há uma personagem por inteiro. Com isso, tomo as palavras de Deleuze, no livro *Lógica do Sentido*, (2003, p.03):

Pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. Este saber é encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante. Assim, o eu pessoal tem necessidade de Deus e do mundo em geral. Mas quando os substantivos e adjetivos começam a fundir, quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda identidade se perde para o eu, o mundo e deus. É a provação do saber e da declamação, em que as palavras vêm enviesadas, empurradas de viés pelos verbos, o que destitui Alice de sua identidade. Como se os acontecimentos desfrutassem de uma irreabilidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que

sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo essa dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.<sup>42</sup>

Mais que uma tentativa de abrir outra corrente de interpretação sobre quem é “ela”, se “se” conta a sua história ou a de outra pessoa, se “auditor” é uma complementação física da voz ou não, o que tenho de concreto é somente o texto, pois Beckett não explicava de que se tratavam suas peças<sup>43</sup>.

Em *Não Eu* a boca é o órgão que delimita, através do som, a imagem que deve formar. Através da boca incessante da narradora, a história é retratada de maneira frenética e assustadora. A figura não é percebida pelos olhos, ao invés disso, passa à boca a função de tentar perceber o outro. Falar não é necessariamente uma ação dialógica, ouvir é uma ação passiva e não possui freio: há urgência. Os ouvidos não possuem pálpebras como os olhos, de maneira que a palavra falada não pode ser ignorada.

Há alguma propriedade na visão que une aquele que vê e quem é visto, essa identificação se dá no plano físico, palpável.

---

<sup>42</sup> Todas as traduções de *A Lógica do Sentido* são de Luiz Roberto Salinas Fontes.

<sup>43</sup> “Quando Alan Schneider, que deveria dirigir a primeira produção americana de *Esperando Godot*, perguntou a Beckett a quem ou a que ele queria referir-se ao falar do Godot, recebeu a seguinte resposta: “Se eu soubesse, teria dito na peça.”” (ESSLIN, 1969, p.38)

Sobre isso, o filósofo Merleau-Ponty discorre em seu ensaio *O olho e o espírito*,

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.16)<sup>44</sup>

Diferentemente, na peça de Beckett a imanência está justamente numa espécie de “síndrome do encarceramento”, em que a boca faz as vias de olhos. Não há clarividência, não há luz que lançada sobre a figura possa delinear seus movimentos ou fazê-la percebida por outros.

Em 1969, Maurice Blanchot publicou *A Conversa Infinita*, seccionado em 3 partes. No primeiro volume (*A palavra plural*), percebo que o filósofo francês usa uma maneira diferenciada para marcar o estilo do ensaio. Separados como tópicos de conversas,

---

<sup>44</sup> Todas as traduções do texto de Merleau-Ponty foram feitas por Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira.

as linhas são encadeadas como parte de um diálogo – uma conversa sem fim.

Em *A Palavra Final*, para falar sobre a profunda questão que envolve o homem e o desvio dessa humanidade, agindo como um neutro, Blanchot reflete que

Um dos traços característicos desta experiência é de não poder ser assumida como sujeito na primeira pessoa, por aquele em quem ela acontece e de não realizar-se senão introduzindo no campo de sua realização a impossibilidade de sua conclusão.<sup>45</sup> (BLANCHOT, 2001, p.59)

O “eu” da peça *Não Eu*, não poderia existir porque impossibilitaria a formação completa da personagem. O próprio ato de falar traz em si a incompletude. A fala e a potência da linguagem, ainda que despedaçada e desacreditada, possuem em *Não Eu* uma função primária em cena.

Ao relacionar a palavra com o erro, Blanchot também reflete sobre a natureza da palavra e da fala.

Falar não é ver. Falar libera o pensamento desta exigência ótica que, na tradição ocidental, submete a milênios nosso contato com as coisas e convida-nos a pensar com a garantia da luz ou sob a ameaça da ausência de luz. Deixo-vos recensear todas as palavras pelas quais é sugerido que de fato é preciso pensar segundo a medida do olho. (BLANCHOT, 2001, p.66)

---

<sup>45</sup> Todas as traduções do texto de Michel Blanchot são de Aurélio Guerra Neto.

O ato de falar lança sobre a imagem da Boca a tentativa de enxergar, e a visão, que permite distinguir formas e volumes, é adaptada para trazer aos ouvidos uma imagem incompleta e desintegrada. Essa proposta de reflexão pode ser pensada no âmbito da dramaturgia de Beckett, que utiliza a linguagem como o elemento que promove a cena em *Não Eu*. O fato de se tratar apenas de uma boca iluminada traz essa alegoria do que se quer destacar, ainda que não se expresse com clareza. O destaque é ambíguo, pois diferentemente da visão, a fala trabalha em um âmbito mais abstrato.

Se o ato de ver, conforme aponta Blanchot, é permeado pela ideia de controle do espaço, a palavra perfura a membrana que envolve a plasticidade da imagem.

- (...) A palavra é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo o limite e, até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta.
- Nesta liberdade, existe facilidade. Com a linguagem é como se pudéssemos ver a coisa por todos os lados.
- Então começa a perversão. A palavra não se apresenta mais como uma palavra, mas como uma visão liberta das limitações da visão. Não uma maneira de dizer, mas uma maneira transcendente de ver. (BLANCHOT, 2001, p.67-68)

O movimento da palavra, desenvolvido através dos fortes símbolos presentes em *Não Eu*, impressiona pelo minimalismo e

pela inércia cenográficos. Tanto na figura da boca quando do auditor, enquanto o descontrolo da fala tira os limites tanto do espaço cênico quando do espaço de extensão da voz. A boca, a voz e as palavras são deslocadas do lugar-comum em que o homem se acostumou a localizá-las, ao fazer isso, tem-se uma nova perspectiva sobre esses elementos pensados autonomamente.

Neste ponto, retomo o texto de Merleau-Ponty que afirma:

Meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto, que decretaria, do fundo do retiro subjetivo, uma mudança de lugar miraculosamente executada na extensão. Ele é a sequência natural e o amadurecimento de uma visão. Digo de uma coisa que ela é movida, mas, meu corpo, ele próprio se move, meu movimento se desenvolve. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, irradia de um si...

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.16)

Talvez a ação cancelada da cena do Beckett seja a consequência da opacidade da visão das personagens, exemplificada pela linguagem do texto ou pela própria construção cenográfica. Na peça quando as personagens contracenam, parecem não interagir diretamente uma com a outra, não traçam diálogos, mas uma série de monólogos desconexos. A ideia de Merleau-Ponty (2004, p.17) é que o mundo é feito “do estofa



mesmo do corpo”, logo, a falta de movimento do corpo (e do mundo) é refletida na linguagem.

Se nossos olhos fossem feitos de tal modo que nenhuma parte do nosso corpo expusesse ao nosso olhar, ou se algum dispositivo maligno, deixando-nos livres de passear as mãos sobre as coisas, nos impedisse de tocar nosso corpo – ou simplesmente se, como certos animais, tivéssemos olhos laterais, sem recobrimento dos campos visuais -, esse corpo que não se refletiria, não se sentiria, esse corpo quase adamantino, que não seria inteiramente carne, tampouco não seria corpo de um homem, e não haveria humanidade. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17)

Ainda em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty (2004, p. 23) afirma que “o homem é espelho para o homem” e por ele não se reconhecer (tanto que separa suas características e membros que acabam não interagindo mais em seus corpos com unidade), sua linguagem não consegue se corresponder com outro sujeito.

O tempo e o espaço na obra de Beckett são trabalhados concomitantemente, e ao desconstruir um, a ocorrência com o outro é inevitável. Conforme a visão constrói um espaço “normal”, delimitado pelas fronteiras do cenário e do corpo do ator, a anulação é feita através da despersonalização desse espaço.

O espaço não é mais aquele de que fala a *Dióptrica*, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha da minha visão, ou um geômetra que a reconstituísse e a sobrevoasse; é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau

zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, e não diante de mim. A luz é redescoberta como ação à distância, e não mais reduzida à ação de contato, isto é, concebida como o fariam os que não a veem. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 33)

Quanto ao tempo, é pelo processo da fala que o movimento torna-se invalidado, ainda que haja uma persistência em continuar. Embora não exista uma evolução no sentido positivista, a continuação é o que mantém o teatro de Samuel Beckett. Durante a expansão de sua obra artística, vejo uma progressão de alguns elementos da narração que evoluem suas características. É de comum acordo que, por exemplo, em seus romances são encontradas situações que se repetem, aparentemente tendendo ao infinito.

A impossibilidade da personagem se identificar no texto de *Não Eu* é sintomática, pois poderia criar uma espécie de relação com outra pessoa. Para Blanchot (2001, p.109), a relação humana é

A mais terrível, porque não temperada por nenhum intermediário. Não existe então nem deus, nem valor, nem natureza entre o homem e o homem. É uma relação nula, sem mito, isenta de religião, livre de sentimento, provada de razão subordinada, não podendo gerar gozo nem conhecimento: uma relação neutra ou a própria neutralidade da relação.

Para essa mediação entre o eu e o outro há uma distância infinita, a proximidade entre os seres humanos e a distância podem ser percorridas pela palavra, mas a questão é se ela chega efetivamente a ficar frente a frente com o destinatário. Desse modo, “Quando o eu cai na prescrição da palavra ou da morte é que ele está em *presença* de outrem” (BLANCHOT, 2001, p.111)

Dá-se essa relação, finalmente pela presença outro. Contudo, terrível como descrita anteriormente, a neutralidade avassaladora entre o homem e seu semelhante desencadeia a incorporação dos monólogos beckettianos. O outro, o ouvinte do monólogo, torna inadiável a rejeição contra o falante. A saída das personagens (entidades, vozes) é a eterna continuidade sob a condição da única escolha: o aniquilamento. Blanchot (2001, p.113) diz:

Falar no nível da fraqueza e da miséria – no diapasão da infelicidade - , é talvez recusar a potência, mas recusá-la atraindo-a. E também isto: nesta situação, falar ou matar, a palavra não consiste em falar, mas antes em manter o movimento da *alternativa*. Ela é o que funda a alternativa. Falar, é sempre falar a partir deste intervalo entre a palavra e a violência radical, separando, mas agora numa relação de vicissitude, uma da outra.

A ideia que Blanchot propõe é a de que o fluxo contínuo seja a resposta para o encontro do homem com o outro. A linguagem seria ao mesmo tempo o caminho, o veículo e o objetivo do homem. Em toda sua obra, Beckett atenta sempre para o trabalho com a linguagem na direção da continuidade, que

esgarça tanto a palavra que o sentido quase se perde. A manutenção da continuidade (através do tempo) dá-se através do falar até não poder mais, e então prosseguir.

- *Nomear* o possível, *responder* ao impossível: eu me lembro que havíamos designado assim os dois centros de gravidade de toda linguagem.
- Esta resposta, esta palavra que começa respondendo e que, neste começo, repete a questão que lhe vem do Desconhecido e do Estrangeiro, eis o que está no princípio desta responsabilidade, da forma como ela se exprimirá depois na dura linguagem da exigência: é preciso falar.
- Falar sem poder.
- Manter a palavra. (BLANCHOT, 2001, p.117)

Vejo esse mote desde *Esperando Godot*, quando Vladimir e Estragon, cansados de esperar e de conversar, param cansados mas em seguida continuam. Em *Não Eu*, após os gritos – ápice da acusação da personagem, negação da primeira pessoa – ela continua em fluxo contínuo, mesmo depois de as cortinas fecharem.

A respeito de seus textos mais tardios, penso na analogia com o que Gilles Deleuze aponta como o “esgotado”. Em seu ensaio *O Esgotado*, faz uma interessante diferenciação entre cansaço e esgotamento, o primeiro representado pela ideia de continuidade do falar exprimido por Blanchot. Ao passo que sobre “o esgotado”, diz Deleuze:

O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjativa) – não pode, portanto,

realizar a mínima possibilidade (objetiva). Mas esta permanece, porque nunca realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. (DELEUZE, 2003, p.67)<sup>46</sup>

A partir dessa ideia, posso pensar que as cenas propostas por Beckett remetem, além disso, à personagem de Herman Melville, Bartleby (inclusive citado por Deleuze em seu ensaio) que “prefere não fazer” o que lhe é pedido, mandado, requisitado, e efetivamente não o faz. Esse pequeno romance de Melville publicado em 1853, apresenta o escriturário Bartleby que de um dia para o outro, recusa-se a exercer sua função sob o mote de “*I would prefer not to*”. Sua decisão torna a negação da possibilidade um forte prenúncio para as personagens de Beckett, pois culminam em uma atitude de perigosa apatia. O escriturário, contudo, morre ao fim da história completamente embotado pela inércia, coisa que não se encontra em Beckett. Suas personagens não morrem, mas são sentenciadas a continuar.

Em *Esperando Godot* e *Fim de partida*, por exemplo, apresento o que Deleuze chama de “cansado deitado”, já em suas últimas peças, Beckett exemplificaria o “esgotado sentado”.

Pois entre o esgotamento sentado e o cansaço deitado, rastejante ou plantado, há uma diferença de natureza. O cansaço afeta a

---

<sup>46</sup> As traduções do texto *O Esgotado* de Gilles Deleuze foram feitas por Tradução de Ovídio de Abreu e Roberto Machado.

ação em todos os seus estados, enquanto o esgotado diz respeito apenas à testemunha anamnésica. O sentado é a testemunha em torno a qual o outro gira, ao desenvolver todos os graus de seu cansaço. (DELEUZE, 2003, p.74)

Cenicamente, esse esgotamento mostra a Boca de *Não Eu* sempre no mesmo foco, contudo articulada e o Auditor, ao seu lado, em pé, escutando e eventualmente deixando de interagir, mas ainda presente. Essa presença fantasmagórica e relutante, ainda que resiliente, permanece durante todo o ato e continua mesmo depois que as cortinas se fecham. O Auditor, apesar de mostrar que a ação está cancelada, permanece em cena.

Estruturalmente, o texto é um monólogo fragmentado. As frases começam curtas (uma ou duas palavras) e vão evoluindo para frases mais complexas até que, novamente, estanca o fluxo para reiniciar, pouco a pouco, o ritmo da narração.

BOCA: . . . fora . . . dentro do mundo. . . esse mundo . . . coisa tenra e fraca . . . ainda imatura . . . numa val- . . . o quê?. . . menina? . . . sim . . . tenra menininha . . . dentro desse. . . pra fora desse. . . ainda prematura . . . numa vala chamada . . . chamada . . . não importa . . . pais incógnitos . . . ignotos . . . ele evaporou . . . como ar. . . nem bem abotoadas as calças . . . ela também . . . só oito meses . . . quase que em ponto . . . sem amor . . . poupada . . . amor não como em geral despeja na . . . criança sem voz . . . (BECKETT, 1972, p.376)<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> A tradução encontra-se integralmente no capítulo 4 do trabalho.

Quando Deleuze comenta sobre a relação entre Beckett e a palavra, (2003, p. 107-108)

Ele [Beckett] suportou cada vez menos as palavras. E sabia, desde o início, a razão pela qual devia suportá-las cada vez menos: a dificuldade particular de “esburacar” a superfície da linguagem para que finalmente aparecesse “o que esconde atrás”.

A grande questão que envolve a necessidade de comunicação entre os homens, na obra de Samuel Beckett, apenas apresenta a impossibilidade de tal situação. Há uma lacuna semântica que cada um preenche individualmente,

Não é apenas que as palavras sejam mentirosas; elas estão tão sobrecarregadas de cálculos e de significações, e também de intenções e de lembranças pessoais, de velhos hábitos que as cimentam, que a sua superfície, tão logo fendida, se fecha. Ela cola. Ela nos aprisiona e nos sufoca. (DELEUZE, 2003, p.108)

O legado, contudo, não precisa ser necessariamente encarado como o fim do indivíduo e da própria linguagem. A perspectiva de um presente que continua ainda não é o prenúncio do ponto final, as reticências, a repetição são o que restam, mas ainda restam.

Encontro em Beckett todas as formas possíveis de negação, seja pela falta de movimento seja de Winnie que permanece enterrada até a cintura em *Dias Felizes*, Hamm na

cadeira de rodas em *Fim de partida*, Vladimir e Estragon presos na espera de Godot, as cabeças falantes nas urnas de *Peça* ou até pelo órgão falante destituído de corpo, a Boca de *Não Eu*. Esslin (1969) usa uma expressão interessante para se referir às obras que antecedem o Teatro do Absurdo: “Projeções concretas de realidades psicológicas”. Em *Não Eu*, é justamente essa projeção que é potencializada pelas figuras em cena, na medida em que somente uma boca e a voz desencadeiam toda a ação.

Algumas das características da obra de ficção de Samuel Beckett são levadas ao extremo em *Não Eu*. Personagens marginalizadas (como Vladimir e Estragon) ou de alguma maneira impedidas fisicamente de se movimentar com liberdade (Hamm, cego e cadeirante, Winnie, enterrada na areia), monólogos e cenário minimalista. Contudo, em *Não Eu*, o espectador é levado de uma maneira extraordinária até a sensação de imobilidade não só visualmente, mas também no próprio texto e na encenação.

Para Barthes, ao pensar sobre o teatro francês de vanguarda, (2007, p.300),

Talvez essa neutralidade do cenário além de instalar um lugar absurdo e romper com a familiaridade tradicional do espaço, tenha como função libertar a palavra, deixar-lhe toda sua preeminência: para que a palavra seja espetacular, retira-se toda a significação do cenário, que, ao contrário, no teatro conformista, entrega ao espectador uma grande quantidade de informações.



Billie Whitelaw, uma das grandes intérpretes de Beckett, comenta, a respeito da interpretação em *Não Eu*:

Ele ficou dizendo 'Plano, sem emoção, sem cor, plano,' E eu dizia, 'Sim, sim.' Eu acho que voltamos para alguma coisa não atuada; só acontece. Com *Não Eu* o que aconteceu para mim foi um grito interno terrível, como cair de costas no inferno. Foi o grito que eu nunca dei quando meu filho estava desesperadamente doente. Quando eu li pela primeira vez sozinha, levou cerca de uma hora antes que eu conseguisse pegar o telefone e falar com Anthony Page, meu diretor, e dizer, sim, Eu adoraria fazer isso – se Glenda Jackson não fizer<sup>48</sup>. (GUSSOW, 1996, p.85, tradução minha)

No documentário *Wake for Sam* da BBC, a atriz também fala que na primeira apresentação da peça, o teatro estava na mais completa escuridão. Apagaram-se, inclusive, as luzes que indicavam a saída de emergência e o único foco de iluminação era a boca. O foco somente no frenesi da linguagem do monólogo. O cenário se torna uma boca iluminada contando vagamente com uma presença que só se manifesta eventualmente.

---

<sup>48</sup> He kept on saying, 'Flat, no emotion, no colour, flat,' and I would say, 'Yes, yes.' I think what we finally got back to is something not acted; it just happens. With *Not I* what happened for me was a terrible inner scream, like falling backward into hell. It was the scream I never made when my son was desperately ill. When I first read it on my own, it was about an hour before I could pick up the phone and talk to Anthony Page, my director, and say, yes, I would love to do this – if Glenda Jackson isn't going to do it.

Voltando aos *Ensaaios sobre teatro* de Roland Barthes, ao falar sobre a despersonalização dos elementos vivos e da animação de inanimados, pondera que

É essa lei de inversão que parece regular a teoria do ator na dramaturgia de vanguarda: o ator aí pode ser tudo, menos “natural”; pode ser neutro como um cadáver ou possuído como um mago; o importante é que não seja *uma pessoa*. Essa é, sem dúvida, a exigência mais revolucionária desse teatro, porque choca o valor mais sólido de nossa dramaturgia corrente (desde há um século e meio): a naturalidade do ator. (BARTHES, p.300-301)

Contudo, se há uma resposta visível para os enigmas, alguma solução concreta, é que os temas são permeados pela linguagem, e o uso que se faz dela – tanto para comunicação como para poesia – é a forma de questionar o papel do artista numa sociedade que se reconstruía sobre as cinzas da Segunda Guerra.

É essa atitude que diferencia o teatro de vanguarda das demais produções da dramaturgia até então conhecidas. Barthes (2007, p.302) afirma

Para o teatro tradicional, a palavra é a pura expressão de um conteúdo, é considerada a comunicação transparente de uma mensagem independente dela; para o teatro de vanguarda, ao contrário, a palavra é um objeto opaco, destacado de sua mensagem, bastando-se, por assim dizer, a si mesmo, desde que venha a provocar o espectador e agir fisicamente sobre ele; em suma, de meio,

a linguagem se torna fim. Pode-se dizer que o teatro de vanguarda é essencialmente *um teatro da linguagem*, em que a própria palavra é dada como espetáculo.

O trabalho de Beckett com a problematização linguagem, inclusive por causa da atividade de tradutor e de tradutor dos próprios textos, pode ser considerado um dos grandes epicentros da sua atividade artística.

A linguagem nas peças de Beckett serve para expressar o desmoronamento, a desintegração, da linguagem. Onde não há certeza não pode haver significados definidos – e a impossibilidade de jamais atingir a certeza é um dos principais temas das peças de Beckett. (ESSLIN, 1969, p. 75)

No entanto, eis o paradoxo: pois nem a abundância de palavras – uma vez que sua obra não é composta somente de peças breves ou poemas curtos, mas também de romances extensos – ou o uso restrito que faz delas necessariamente abordagens distantes ou opostas. As dúvidas do autor são passadas gentilmente para suas personagens e consequentemente para o leitor.

Quando Deleuze aborda as relações do *nonsense* de Lewis Carroll, em *Lógica do Sentido*, apresenta uma noção de paradoxo que se presta para pensar o Teatro do Absurdo:

Como se os acontecimentos desfrutassem de uma irre realidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior

ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo essa dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas. (DELEUZE, 2003, p.15)

Não há mais fixidez de significação. Ao contrapor repetidamente as palavras, usá-las em uma mesma frase, reproduzir situações similares em um eterno labirinto cíclico, Beckett quebra a hegemonia da comunicação direta e objetiva. O mesmo ocorre com a identidade, porque é impossível concluir definitivamente a orientação de uma personagem com linearidade.

Para Esslin (1969, p.76)

Mas se o uso que Beckett faz da linguagem é planejado para desvalorizar a língua como veículo de pensamento conceptual ou como instrumento para a comunicação de respostas pré-fabricadas aos problemas da condição humana, o seu continuado uso da linguagem deve ser, paradoxalmente, considerado como uma tentativa de comunicação de sua própria parte, de comunicação do incomunicável. Tal empresa pode ser paradoxal, mas mesmo assim faz sentido: é um ataque à complacência fácil e barata dos que acreditam que falar de um problema é resolvê-lo, que o mundo pode ser dominado por classificações e fórmulas bem arranjadas. Tal complacência é a base de um processo contínuo de frustração.

O cancelamento ou paralisia da ação na obra de Samuel Beckett criou a textura para o trabalho da forma. A novidade em apresentar uma narrativa sem personagens definidas, um teatro em que a ação é continuamente congelada, desloca o sentido da cena colocando a linguagem no exílio da condição humana.

Por falta de melhor matéria-prima, ele moldou as palavras para fazer delas um soberbo instrumento de seus objetivos. No teatro, ele conseguiu somar uma nova dimensão à linguagem – o contraponto da ação concreta, multiforme, que não deve ser justificada, mas exercer um impacto direto sobre o público. No teatro, pelo menos no teatro de Beckett, é possível superar completamente o estágio do pensamento conceptual, da mesma forma que um quadro abstrato supera o estágio do reconhecimento de objetos naturais. (ESSLIN, 1969, p.77)

Certamente a unidade mínima para a concretização desse monólogo não é apenas uma voz, mas *pelo menos* uma voz e um ouvido, e é nesse sentido que a voz não precisa ser necessariamente vocalizada, mas representada. É o caso de suas peças para rádio. Por exemplo, *Cascando* (escrita em 1962) é descrita como “uma peça de rádio para música e voz”.

OPENER: [Cold] It is the month of May...for me.  
[Pause]  
Correct.  
[Pause.]  
I open.  
VOICE: [Low, panting.] – story... if you could finish it... you could rest... sleep... not

before... oh I know... the ones I've finished... thousands and one... all I ever did... in my life... with my life... saying to myself... finish this one... it's the right one... then rest... sleep... and not the right one... couldn't rest... this time... it's the right time... it's the right one... this time... you have it... and finished it... and not the right one... couldn't rest... straight away another... but this one... it's different... I'll finish it... I've got it... Woburn... I resume... a long life... already... say what you like... a few misfortunes... that's enough... five years later... ten... I don't know... Woburn... he's changed... not enough... recognizable... in the shed... yet another... waiting for night... night to fall... to go out... go on... elsewhere... sleep elsewhere... it's slow... he lifts his head... now and then... his eyes... to the window... it's darkening... it's night... he gets up... knees first... then up... on his feet... slips out... Woburn... same old coat... right the sea... left the hills... he has a choice... he has only-  
 OPENER: [With VOICE] And I close.

[Silence]

I open the other.

MUSIC:..... (BECKETT, 1990, p. 297)

Entre a composição de *Cascando* e *Não Eu* existe uma diferença de dez anos, contudo o exemplo caótico de *Cascando* é comparável ao de *Não Eu*, pois a interação entre a voz que domina o discurso e as interrupções seguem um padrão similar. Em *Cascando*, há a música como elemento de interrupção (e os silêncios) e “dispersão de atenção”, com *Não Eu* a iluminação e as interrupções do Auditor fazem esse papel. “Longe de revelar e confirmar identidade individual, como poderíamos esperar que

fosse feito, o monólogo nessas peças tende a desestabilizar e dispersar.”<sup>49</sup> (LAWLEY, 1995, p. 88, tradução minha)

Sobre esses dez anos que separam as peças, existem outros elementos de suas composições que, embora similares, são representados distintamente. O primeiro é o padrão textual. Notoriamente o ritmo em Beckett é um componente importante na narratividade desde suas peças até sua produção ficcional (cujo maior exemplo talvez seja *Como É*), e embora haja apenas uma breve descrição da direção para a voz de *Cascando* (baixo e ofegante), o ritmo de *Não Eu* é mais frenético e quase ininteligível (segundo as direções do próprio autor). Contudo, ambos os monólogos são escritos à mesma maneira: separados por reticências, sempre em letras minúsculas e as respectivas frases são predominantemente curtas.

Para pensar em certos aspectos da obra de Beckett, principalmente sobre a concepção da peça, muito contribui o material de suporte fornecido pelo próprio autor: as cartas trocadas entre Beckett e Alan Schneider entre 1955 e 1984. Schneider foi um diretor de teatro que atuou nos Estados Unidos com obras de vanguarda e, embora não fosse muito conhecido na Europa, encenou produções de Edward Albee, Harold Pinter e Brecht.

Ele gostava do que chamava “território inexplorado”, ou seja, peças inovadoras que

---

<sup>49</sup> “Far from revealing and confirming individual identity, as we might expect the mode to do, monologue in these plays tends to destabilize and disperse it.”

ajudaram a mudar a natureza do teatro. Nunca deixou de respeitar Beckett pela contribuição que deu ao teatro. Era a mesma qualidade que admirava em Brecht e Albee: a teatralidade intensa, eles forçavam e elevavam os recursos do palco. Ele reconhecia e valorizava a extensão das possibilidades da linguagem do palco em Beckett, sua restauração da metáfora e do mito, sua criação de imagens de palco de proporções clássicas.<sup>50</sup> (HARMON, 1998, p.XV)

Schneider montou diversas peças e chegou a filmar o roteiro idealizado por Beckett em *Film* (1965). A correspondência entre ambos foi compilada e editada por Maurice Harmon, professor da Universidade de Dublin e publicada pela Harvard University Press em 1998 sob o nome *No Autor Better Served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Nas cartas, o diretor faz inúmeras indagações a Beckett com relação à sua obra, bem como solicita direções práticas de cena. Apesar de não tratar diretamente dos significados e das possíveis interpretações da sua obra, Beckett mostra-se muito exigente com as adaptações, mas não intransigente. Responde detalhadamente algumas das questões que Schneider faz, e de maneira pontual acaba trazendo à luz alguns aspectos cenográficos, bem como

---

<sup>50</sup> He liked what he called “unexplored territory”, that is, innovative plays that helped changed the nature of the theater. His respect for Beckett’s contribution to the theater never waived. It was the same quality that he admired in Brecht and Albee: the intense theatricality; they pushed out and enhanced the resources of the stage. He recognized and valued Beckett’s extension of the possibilities of stage language, his restoration of metaphor and myth, is creation of stage images of classic proportions.



detalhes dos bastidores que enriquecem consideravelmente sua obra.

Através dessas cartas, é possível saber que com *Não Eu*, “ela” não precisa ser, necessariamente, boca, nem o auditor precisa ser uma ou outra coisa. Na carta de (provavelmente) três de setembro de 1972, Alan Schneider faz algumas perguntas relativas à concepção de várias peças que está montando em virtude do Beckett Festival, que teria montagens de várias peças do escritor, entre elas: *A última gravação de Krapp*, *Dias Felizes*, *Ato sem palavras* e *Não Eu*. Sobre *Não Eu*, que teria estreia nos palcos do Teatro Fórum do Lincoln Center, pergunta:

1. Nós estamos assumindo que ela está em algum tipo de limbo. Morte? Pós-morte? O que quer que queira chamar. OK?

(...)3. Nas nossas conversas em Paris, você continuava distinguindo entre a VOZ e a BOCA. Jessie e eu estamos tentando deixar isso claro, para nós mesmos e para a plateia; mas qualquer coisa que possa acrescentar nos será útil. Tensão vem da oposição desses dois e da justaposição de BOCA (emissão) e AUDITOR?

4. Estamos trabalhando em um tom apropriado, e também em um *tempo* apropriado. Novamente, qualquer coisa que você puder acrescentar ao que nos disse em julho seria útil.

(...)6. Se ela nunca para de falar, como ela para ao escutar os gritos duas vezes? (pergunta da Jessie)

7. O repetido (ligeiramente diminuído) gesto do Auditor funciona bem. Ele poderia começar o gesto um pouco antes, ou deveria esperar, cada vez, até o ‘Ela!’? (pergunta da Jessie, que às vezes tem dificuldade em esperar)

(...)10. A peça tem um efeito mesmerizante, mesmo sem a iluminação completa; ainda que as interpretações costumem variar, e algumas vão se perguntar sobre o que diabos é isso. Eu acho arrepiante. Dura exatamente 20 minutos, nós acreditamos. Vou encontrar outra coisa para perguntar. Detesto ser muito específico porque sei como você se sente sobre definir significados. Eu acho que ela está morta, não consegue acreditar, recusa-se a acreditar, empurra para longe, só consegue lidar com isso em termos de outra pessoa, não consegue imaginar por ela mesma. Se ao menos ela fizesse...<sup>51</sup>

Ao que na carta de dezesseis de outubro do mesmo ano, Beckett responde:

1. Esse é o velho negócio do suposto privilégio de informação do autor como quando Richardson quis informação detalhada sobre o passado de Pozzo antes que pudesse considerar o papel<sup>52</sup>. Eu não sei mais onde ela está ou porque é assim que faz. Tudo que sei está no texto. “Ela” é uma entidade puramente do palco. O resto é Ibsen. (...)3. Se fiz uma distinção só pode ter sido entre mente & voz, não entre boca & voz. Seu discurso é um fenômeno puramente bucal sem controle mental ou entendimento, só parcialmente ouvido. Função se esvaindo com o órgão. A única apreensão do texto no palco é do Auditor.

4. Eu ouço sem ar, urgente, febril, rítmico, ofegante, sem a indevida preocupação com inteligibilidade. Endereçado menos para o entendimento que para os nervos da plateia

---

<sup>51</sup> Conteúdo integral da carta encontra-se traduzido no capítulo 4.

<sup>52</sup> A impaciência de SB não foi totalmente justificada. Os compromissos de Sir Ralph Richardson em Old Vic impediram que assumisse o papel de Pozzo.

que deveria de algum modo *compartilhar da desorientação*.

(...)6. Isso é um completo equívoco. Ela não *escuta o grito*, ela grita por ela mesma em ilustração do que ela pode ter feito se pudesse, se não estivesse “anestesiada”. Leia: “sem gritar por ajuda... se ela se sentisse inclinada a... grite...” (*Ela grita*) [“ela” sublinhado duas vezes]... então escute... (*Silêncio*)... grite novamente... (*Ela grita novamente*)... [“ela” sublinhado duas vezes] escuta novamente... (*Silêncio*) etc. O grito de Winnie na história de Willy.

7. Auditor não pode reagir até a recusa clara, por exemplo depois “Ela!”<sup>53</sup>

A respeito das afirmações de Beckett, constato outro elemento que faz parte de uma série de concepções essenciais das suas “peças tardias”: as interrupções dentro do texto. A não-identificação é levada de todos os modos para a peça e expressa-se como dissolução das figuras dos seus enredos, assim como a constante interrupção nos monólogos das personagens. Para *Não Eu*, a interrupção é interna ao diálogo, pois é feita pela própria voz na forma de (talvez) lembrança ou memória, a indicação para o movimento é apenas após a intervenção (grito) da boca, conforme explica em sua correspondência com Alan Schneider.

Essa mesma característica é levantada em *A última gravação de Krapp* (contínua interrupção da fita pelo Krapp mais velho<sup>54</sup>), *Peça* (entre as três cabeças) e *Dias Felizes*, na qual durante todo o monólogo, ela se interrompe. Durante esse exercício, há uma tentativa em manter o controle da narração

<sup>53</sup> Conteúdo integral da carta encontra-se traduzido no capítulo IV.

<sup>54</sup> Para Lawley, toda a vida de Krapp é uma interrupção.

entre uma superficial dicotomia de obediência e poder entre uma personagem e outra.

Lawley (1995) descreve a relação entre essas figuras como, ainda que exista uma fissão de tons que gere personagens separadas, vitalmente conectadas em uma relação de “mestre e servo” e suas atribuições acabam se mesclando. As dissonâncias nos tons entre Krapp e o gravador, Winnie e Willie, a figura que introduz o discurso e a voz de *Cascando* e entre Voz e Auditor fazem parte dessa relação de simbiose de subserviência e dominação, extinguindo a polarização da identidade.

Considere um grupo de pequenas peças para o rádio que ele escreveu entre 1961 e 1963 – isso é, entre *Dias Felizes* e *Peça: Palavras e Música*, *Rough for radio I e II*, e *Cascando*. Em cada separação, até brutal, mestre/controlador extrai um texto de um ou dois servos/ criadores. Por agora é um território reconhecido por nós. Mas cada uma dessas peças tem uma peripeteia em que o mestre separado acaba sendo revelado escravo perante seus servos. É a relação terminal encoberta por Krapp e seu gravador.<sup>55</sup> (LAWLEY, 1995, p.102, tradução minha)

---

<sup>55</sup> Consider a group of short radio plays he wrote between 1961 and 1963 – that is between *Happy Days* and *Play: Words and Music*, *Rough for radio I and II*, and *Cascando*. In each of these a detached, even brutal, master/ regulator extracts a text from one or two servant/creators. By now this is a recognizable territory for us. But each of these plays has a final peripeteia in which the detached master is revealed to be slavishly dependent upon his servents. It is the terminal relationship foreshadowed by Krapp and his recorder.

Pela pluralidade de vozes do monólogo existe uma não-identificação concreta do conjunto, cria um padrão de ambiguidade nos papéis que cada personagem deveria seguir e acabam seguindo. Sob direções específicas de luz e foco, em *Não Eu* há uma perpetuação de estados de ausência justamente pelo enfoque da presença e apagamento de todo o resto. A iluminação sobre Boca é a representação disso, o ser humano encontra-se desmembrado. A consciência está isolada, mas não passou por um processo de desumanização *durante* a peça. O narrador e as personagens estão em frangalhos, pois a narração em terceira pessoa causa um distanciamento que inicialmente pareceria impossível pela figuração da primeira pessoa “eu” do título.

O que se torna evidente em suas produções “tardias” é como a percepção da constituição do corpo através da visão cria uma personagem fragmentada e uma atmosfera *nonsense*, como por exemplo nas peças curtas *Krapp, Peça* e *Não Eu*. As informações dos corpos e das histórias dos corpos são desconexas e, ao se aproximarem da busca pelo sentido, abruptamente através de uma mudança do texto são afastadas desse sentido. A percepção é feita por um corpo mutilado que tem a linguagem como uma personagem.

Os silêncios, as interrupções e a representação das personagens desmembradas que compõe o ambiente da obra, são elementos que desenvolvem a escrita de Samuel Beckett, tal como ela se tornou. Andrew Renton, ao comentar as figuras “inválidas” de Beckett, fala sobre como essa característica é trabalhada na linguagem do texto

Seria impossível construir um texto sem metáfora ou, de fato, sem figuratividade de algum tipo. Talvez em Beckett nós testemunhemos o mais próximo que alguém tenha chegado com uma linguagem literária de erradicar a figuratividade, mas nós sabemos que a linguagem contém sua carga precisamente porque a figuratividade acontece apesar de si mesma. Além da obrigação final de expressar (ou de trazer figuratividade), há uma obrigação de resistir àquela expressão através do trabalho de desfiguração, por assim dizer, a auto-tropização do texto. Essa anti-figuratividade é a figuratividade em si. A ansiedade em começar a narrativa que está sempre em vias de acabar, antes mesmo de começar, produz essas figuras virtuais.<sup>56</sup> (RENTONT, 1995, p.168, tradução minha)

Dessa forma, ainda que lutasse contra a tentativa de significar “além” do texto, as criações de Beckett vão além do conteúdo e através da forma (linguagem) criam o eco que suas histórias são lembradas. Não são só as personagens que estão machucadas ou fragmentadas fisicamente, assim como não é apenas por acaso

---

<sup>56</sup> It would be impossible to construct a text without metaphor or, indeed, without figuration of any kind. Perhaps in Beckett we witness the closest anyone has come within a literary language of eradicating the figural, but we know that the language retains its charge precisely because it figures despite itself. In addition to that ultimate obligation to express (or to figuration), there is an obligation to resist that expression throughout the work of disfiguring, as it were, the self-trope of the text. This anti-figuration is a figuration itself. The anxiety of starting a narrative which is always about to end, even before it has begun, produces these virtual figures.

que tempo e espaço sejam problemáticos, mas é porque toda a construção da linguagem textual permitiu que acontecesse.





### 3 PALAVRA: CORPO DA LÍNGUA.

“Nada terá tido lugar senão o lugar”, diz Mallarmé (MALLARMÉ, 1991, s/p), na conhecida tradução de Haroldo e Augusto de Campos de 1975 de *Um Lance de Dados*. O poema, originalmente publicado em 1897 na revista Cosmópolis, sugere entre várias imagens um naufrágio. Logo no segundo verso, “do fundo de um naufrágio” (Ibid, 1991, s/p), e em diversos outros pontos do poema, a ideia de nau que afunda e a tentativa de um mestre que a conduz é reforçada.

A configuração *avant-garde* do texto de Mallarmé previu gerações de grandes mudanças na poesia como, por exemplo, a dos irmãos Campos. Com uma diagramação ousada, *Um Lance de dados* não apenas traz versos, mas palavras que espacialmente sugerem um naufrágio (e além disso, muito mais), as lacunas geram os silêncios, que escalonam alguns degraus em direção ao nada.

Nenhum evento será um evento por tempo indeterminado, a condição desse evento depende justamente do ponto no tempo em que acontece. Depois disso, não resta nada além do lugar. A ideia é marcar que o ser humano é passageiro, e a mais brilhante (ou horrível, ou triste, ou aterradora, ou heroica) história não resistirá à condição passageira do tempo, e desbotará. Só restará o espaço. Uma revolução no pensamento da palavra e da representação da palavra poética graficamente. O poema de Mallarmé é, ainda hoje, um “problema” para a tradução.

Beckett, por sua vez, pensou a palavra em conjunção com o palco, os cenários, onde nada acontece além do lugar. Que restará da história de Didi e Gogo em *Esperando Godot*? Ou Winnie e Willie de *Dias Felizes*? O lugar. Eventualmente, o lugar das peças beckettianas deixa de ser físico e torna-se conceitual. O conceito é a linguagem.

Nada terá tido lugar nas histórias de Beckett, senão a linguagem. E a história das histórias de Beckett, é a história da linguagem e das palavras no contexto após a Segunda Guerra Mundial, conforme visto pelo autor. A história, aos poucos, vai importando cada vez menos. Menos o sentido, mais a sensação, a criação das imagens pelo som, e pela imagem por detrás da imagem visível.

O invólucro da linguagem é a palavra, na qual a condição do homem é sintetizada por sua habilidade em usá-la para não deixar fenecer, ainda que essa seja uma possibilidade latente. A continuidade, apesar da certeza do fim inevitável. “Eu não posso continuar, eu vou continuar”, diz o narrador no final d’ *O Inominável* (BECKETT, 2009, p.185). Ou “Subitamente, não, por fim, enfim, não pude mais, não pude continuar. Alguém disse, Você não pode ficar aí. Eu não podia ficar ali e não podia continuar” (BECKETT, 2015, p.5) logo no início de *Textos para nada*<sup>57</sup>. Em *Um Lance de dados*, percebo a ineficiência da palavra ante a experiência. Sob o signo do naufrágio do poema de Mallarmé, em *Não Eu* não há totalidade, origem ou fim. O acesso pela linguagem é inconclusivo,

---

<sup>57</sup> Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro.

o processo incapaz de dar conta dos sentimentos primitivos do homem, contudo, o que a arte e a literatura fazem é apenas registrar a tentativa de subversão da linguagem.

Antes da experiência modernista com a linguagem, o caminho era seguro e guiado por um mestre. Na modernidade o mestre não existe mais. O texto poético sofreu diversas problematizações. Estão mortos Deus e Virgílio. Agora, seus aprendizes vagam pela terra, guiados pelo naufrágio (a musa de Mallarmé). Incorporar o acaso é aceitar a morte de um mestre.

O mestre de Beckett, James Joyce, foi alguém com quem manteve uma relação controversa. Sua escrita se encaminha para um lado cada vez mais silencioso e claustrofóbico. Ana Helena Souza (2006, p.123-124) aponta que

É aí empobrecimento do seu meio de expressão, à diminuição e ao uso do mínimo em termos de recursos literários, ao oposto da “apoteose da palavra” encontrada em Joyce, que Samuel Beckett visa quando adota o francês como língua literária. Ainda assim não se pode esquecer que o escritor também anota o fato de que a literatura que tende para a abundância e a adição, como a de Joyce e de Proust, e a literatura que busca o mínimo e a subtração vão em direções opostas; porém, dizia Beckett, “*quelque part les deux manières doivent se rejoindre*”.

Samuel Beckett pensa na linguagem de modo que a coloca falando diretamente com a posição de Mallarmé, do naufrágio. Torna a linguagem o *tropos* da condição humana de existência e exemplifica isso não somente pelo enredo das suas

peças ou romances, mas também pela maneira como faz isso. Em última instância, inscreve fisicamente nas próprias personagens.

Para Beckett, falar não fará chegar a lugar algum além das próprias palavras, e as personagens ainda que não consigam sem mexer (ou o façam com muita relutância), deixam rastros quase fisiológicos da sua existência para trás através das palavras. É a sua marca que, eventualmente, perecerá, mas que é condição para o caminho – seja ele qual for.

Essa progressão do desmembramento do corpo e da linguagem em suas peças, nos remete ao conceito língua proposto por Humboldt e instaurado na “Terra Samuellis”, de Fábio de Souza Andrade. O que é especialmente interessante para a concepção do sujeito em Beckett, pois o humano em vias de sua desumanização cria uma linguagem diferenciada. A linguagem cria o discurso que (des)monta a personagem, essa espiral cresce cada vez mais até chegar em suas obras tardias.

Uma das principais características de Beckett era escrever em francês e realizar a tradução para sua língua materna (inglês), ou posteriormente fazer o inverso. A escrita bilíngue juntamente com sua experiência como tradutor, e autotradução de seus textos, são tópicos que servem de corpus para a pesquisa de sua criação artística. Versar entre um idioma e outro não é apenas uma curiosidade ou capricho, o trabalho formal da escritura de uma obra e a definição do que é um original é, ainda, um ponto de discussão entre teóricos.

Para Ana Helena Souza (2006, p.122)

Perguntado por que decidira escrever em francês, ele respondeu “*Pour faire remarquer moi*”, em português, algo como “Para fazer notar eu”. Segundo Edwards, Beckett emprega esta frase francesa de maneira incorreta, usando uma espécie de “... língua franca, como que para indicar, de uma maneira que lhe é bem própria, que o francês escrito por um estrangeiro, mesmo que seja impecavelmente correto, não é a mesma coisa que o francês escrito por um francês”. Quer dizer, os hábitos adquiridos, a suposta facilidade e familiaridade com a qual o escritor se serve de sua língua materna e, sobretudo, a intensa memória afetiva que desperta as mais variadas associações, são substituídos por uma restrição, uma autoconsciência de que houve uma diminuição, um empobrecimento de seus recursos linguísticos. Esta redução pode ser notada tanto no que diz respeito ao vocabulário quanto ao grau de liberdade no manuseio da sintaxe.

Antoine Berman, teórico da tradução, ao escrever *A Prova do Estrangeiro*, dedica uma longa nota para analisar a atividade tradutória no espaço físico que uma língua ocupa, e comenta que o trabalho do tradutor é sempre ambivalente. Forçar a estranheza na língua materna e forçar a língua da obra original deixa marcas tanto da língua alvo, quanto na língua fonte.

Esse francês estrangeiro mantém uma relação estreita com o francês da tradução. Em um caso, temos estrangeiros escrevendo em francês e, portanto, imprimindo o cunho de sua estranheza em nossa língua; no outro, temos obras estrangeiras reescritas em francês, vindo habitar nossa língua e, portanto, marca-la também com sua

estranheza. Beckett é a ilustração mais surpreendente dessa proximidade dos dois franceses, pois ele escreveu algumas de suas obras em francês e traduziu ele mesmo algumas outras do inglês.<sup>58</sup> (BERMAN, 2002, p.19)

Diferentemente de lidar somente com a tradução, Beckett sim podia reescrever sua obra em inglês ou francês, criando um outro original em outra língua, e com isso interagir tanto na língua alvo quanto na língua fonte. É possível tentar reestabelecer o caminho criado pelo autor ao escrever um texto a partir do seu manuscrito através de um trabalho de crítica genética<sup>59</sup>, contudo, isso não mudará o fato de que existe mais de uma versão do seu texto.

A característica da repetição em Beckett, aspecto ligado à autotradução, é nomeada de diferentes formas. Os comentadores falam de *“oeuvre gigone”*, *“clothed repetition”*, *“intratextuality”*, *“recollection by invention”*. São unânimes, porém, em tratar a autotradução beckettiana como parte fundamental da elaboração desta obra [How It Is] e, assim, colocar os “originais” e as “traduções”, neste caso, num nível análogo em termos de composição de um conjunto literário ímpar. (SOUZA, 2006, p.127)

Desse modo, ao traduzir um autor que possui essa característica, torna-se necessário que as devidas ressalvas

---

<sup>58</sup> Tradução de Maria Emília Pereira Chanut

<sup>59</sup> Esse trabalho é realizado pelo Centre for Manuscript Genetics da Universidade da Antuérpia. Seu trabalho pode ser encontrado no endereço <http://www.beckettarchive.org/>.

quanto a qual texto original será usado como fonte. Algumas mudanças podem determinar o rumo da tradução, afinal alterar um título (caso de *Happy Days* traduzida por Beckett como *Oh les beaux jours*, citação de um poema de Paul Verlaine chamado *Colloquie Sentimental*), inverter frases ou criar palavras para traduzir um vocábulo são elementos que sugerem grande reflexão.

### 3.1 COMENTÁRIOS ACERCA DA TRADUÇÃO

Para elaborar a proposta de tradução de *Não Eu*, optei pela versão em inglês da peça, *Not I* ao invés de *Pas moi*, por entender que há muitas diferenças entre as peças francesa e inglesa. Preferi usar como base o texto em inglês pela maior familiaridade com a língua e apenas ocasionalmente verificar as opções usadas pelo próprio autor para a versão em francês.

Entendo que se fosse usado o texto em francês, seria necessário entrar nos meandros dos questionamentos sobre autotradução, original e impacto que tal peça causou em francês, as diferenças e o porquê das diferenças em cada peça e acredito que tal discussão poderia tomar todo o corpo do trabalho. Por exemplo, a versão francesa conta com expressões como “*couronne des coucous*” e “*père mère fantômes*”, não apresentadas na versão em inglês. Bem como a inversão das risadas diante das palavras “*Dieu*” e “*miséricordieux*”. Em vista disso, Fábio de Souza Andrade traz a ideia de que Beckett seria um comentador das suas próprias obras:

(...) as revisões a que Beckett submetia os próprios textos, no processo de autotradução de originais franceses para a língua inglesa e vice-versa, fizeram com que haja praticamente duas versões para tudo o que escreveu. Deslocando o sentido e modificando-o substancialmente na passagem de uma língua para outra, Beckett converteu-se no primeiro dos “comentadores” de sua própria obra. (ANDRADE, 2001, p.23)

Claramente são questões interessantes para o estudo da obra do autor, contudo, esse não é o foco desse trabalho. Posteriormente, tais propostas poderão ser discutidas em uma pesquisa que abarque tal suporte.

Também não foi feito um cotejamento das traduções disponíveis que existem para a língua portuguesa brasileira, afinal esse trabalho não tem a intenção de eleger uma tradução ou “tentar solucionar” outras, mas realizar uma tentativa de tradução. Curiosamente, essa peça de Beckett, por ser uma de suas mais curtas, costuma ser traduzida diretamente para a encenação. Isso explicaria o porquê de não haver muitas publicações impressas da obra.

Partindo para a tradução proposta nesse trabalho, o primeiro aspecto sobre a peça foi a potência da sonoridade do título da peça em inglês, *Not I*. A tradução automática poderia ser, claramente, *Eu não*. Contudo, ao pensar no título, a ideia de permanecer com a negativa antes do sujeito dá-se pela força da negação a que a personagem se impõe durante toda a peça.

Outra motivação para essa escolha foi uma narrativa do início da carreira de Beckett, publicada ainda em francês, chama-



se *Primeiro Amor*. Esse texto apresenta-se como uma narrativa típica do autor. Ou seja: um narrador comentando sobre sua vida de maneira verborrágica e cujo discurso tende ao nada. Permeado de ironia, o texto inicia com uma comparação do casamento à morte do pai, passando pela “união” com a prostituta Lulu em um cenário um tanto desolado e diversas reflexões a respeito de si. Diz que:

O que me interessava, a mim, rei sem súditos, aquilo de que a disposição da minha carcaça era apenas o mais remoto e fútil dos reflexos, era a supinação cerebral, o embotamento da ideia do eu e da ideia desse pequeno resíduo de futilidades peçonhentas que chamamos de não-eu, e mesmo de mundo, por preguiça.<sup>60</sup> (BECKETT, 2004, p. 10)

Embora seja uma obra do início da carreira do escritor, foi escrita na década de 1950, possui uma tônica cujo eco ressoa em sua obra. Esse “pequeno resíduo de futilidades peçonhentas que chamamos de não-eu” soa muito próximo da história da personagem de *Não Eu* – a menina que era uma coisa frágil, uma criança sem voz, e que de repente não consegue conter o fluxo de palavras que insistem em correr. A BOCA fala sobre os pais de “ela”, sobre a infância, um lampejo e zumbidos incessantes, sobre ir ao supermercado entre muitas outras confusas situações, sentimentos e sensações, enquanto a carcaça a leva de um lugar para o outro. Embora Beckett se recuse a afirmar que BOCA é

---

<sup>60</sup> Tradução de Célia Euvaldo.

personagem cuja história narra e diga que se trata de uma entidade da peça<sup>61</sup>, o fato de ser narrado por uma mulher e atentando para os movimentos indicados na peça acompanhados por gritos, é impossível não fazer pelo menos alguma relação entre ambas.

Para os estudos da tradução, contudo, levo em conta os aspectos defendidos anteriormente para o que considero uma proposta da tradução do texto. Pensando em elevar a palavra à qualidade de corpo, em que cada palavra possui a potência de materializar a língua. Para a boca, resta o trabalho de dar olhos à linguagem e, a partir do som, criar em um mundo escuro.

Por se tratar de uma peça de teatro, especialmente uma peça com elementos vanguardista, o amparo de teorias foi útil para a tradução. Em especial, teorias que fossem relacionadas à poética do texto e à enunciação. Por ser um texto que não traz notas ou explicações em seu corpo, sendo traduzido para representação, a ideia é de discutir esses “problemas” e sugerir soluções. A estranheza da peça causa (ou intenta causar) um choque inicial pela sua estrutura cenográfica – apenas uma boca iluminada e todo o resto na mais completa escuridão, uma figura coberta da cabeça aos pés, cujos movimentos acontecem após os gritos da boca – parte pelas direções que Beckett deu para a peça: que a fala seja verborrágica, embora plana.

Assumirei para o texto de Beckett a postura de tradução poética, ou poética da tradução, utilizando as abordagens de Henri

---

<sup>61</sup> Conforme a carta de outubro de 1972, traduzida e inserida no capítulo 4.

Meschonnic e Mário Laranjeira. Apesar de não abordar profundamente a questão da definição de poesia (talvez tão confusa quanto qualquer definição de questões relacionadas à arte), a proposta é tratar a tradução do texto *Não Eu* como um uma tradução poética. Ainda que “formalmente” não se apresentar em uma estrutura de poema (que costuma ser a mais visada quando se relaciona de qualquer modo à poesia), há em algumas palavras um grande esforço lapidário de encaixe que foi trabalhado na tradução.

A poesia supera e suplanta o indizível por sua capacidade intrínseca de gerar sentidos não-referenciais, afastando-se da mimese em benefício da semiose, rompendo a linguagem tética através do processo de significância. Tanto assim que há belíssimos textos poéticos que se tornariam banais, ou até ridículos, se glosados em linguagem linear e referencial, na linguagem que se convencionou chamar de objetiva e racional, castrando-os assim na sua potência, na sua capacidade de gerar sentidos. (LARANJEIRAS, 1993, p.24)

O livro *Poética da Tradução* de Mário Laranjeira é fruto de sua tese de doutoramento do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, em dezembro de 1989. Nele, o autor trabalha tanto questões teóricas quanto práticas relacionadas à tradução de poesia. Contudo, Laranjeira deixa claro que trabalhará a forma poema, caso que não será o mesmo nesse trabalho.

Quem se propões discutir a tradutibilidade do texto poético deve, de início, estabelecer a linha divisória entre o poético e o não-poético, entre a poesia e a não-poesia, entre o poema e o não-poema. O terreno é escorregadio, movediço e suporta mal os marcos de balizamento.

A primeira falácia a evitar é a identificação da prosa com a não-poesia e a do verso com a poesia. Seria uma redução simplista que estaria privilegiando alguns dos aspectos formais, escriturais do texto que, embora mereçam – e terão oportunamente – a devida atenção, não me parecem dar conta das oposições maiores e mais profundas entre a poesia e a não-poesia. (LARANJEIRA, 1993, p.45)

No livro *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*, ao expor considerações sobre o romance *Molloy*, Fábio de Souza Andrade explica que a escrita de Beckett difere de um esquema de representação tradicional (desde Aristóteles) com início, meio e fim. E sobre essa estrutura,

Sua revolução consiste em desestabilizar as certezas de cada motivo que compõe o edifício ficcional. A ambiguidade não está apenas em um aspecto, guardado como trunfo capaz de atrair o leitor em busca da chave de um mistério (...) mas promove o reino da incerteza sobre todo o domínio da ficção, confinando em plurivalência e reversibilidade de significados com a linguagem poética (...). (ANDRADE, 2001, p.59)

Ainda no mesmo capítulo, Andrade (2001, p.61) comenta que “o ato que dá sentido a sua existência é o narrar”. Ora, apenas

é apresentada da história d' "ela" através da narração da boca, que deveria ser apenas o veículo para a comunicação. Com isso, lembro de Humboldt ainda que comenta que

Do ponto de vista absoluto não é possível haver dentro da língua qualquer substância amorfa, já que tudo nela está dirigido para um fim determinado, que é a expressão do pensamento, e esse propósito já tem início desde o seu primeiro elemento, o som articulado, o qual se torna articulado justamente por meio de um processo de formulação. A verdadeira substância da língua é, de um lado, o som propriamente dito, de outro, a totalidade das impressões sensoriais e dos movimentos autônomos do espírito que antecedem a construção de conceitos com auxílio da língua.<sup>62</sup> (HUMBOLDT, 2006, p.111-113)

O som articulado faz parte da totalidade da língua, é sensorial. Beckett faz uso dessa linguagem poética não apenas nos romances, mas também nas suas peças e consigo notar essa lapidação da palavra especialmente as suas peças curtas ou para rádio. Andrade ainda afirma adiante que

A especularidade não se restringe ao nível estrutural, mas desce a unidades menores de organização da obra. Na obra dramática, por exemplo, assume aspecto de falas reiteradas que, por vezes, trocam de bocas sem mudar de significado. Nos textos minimalistas finais, está visível na recorrência à maneira da linguagem poética de motivos, frases e

---

<sup>62</sup> Tradução de Karin Volobuef.

palavras, submetidas a variações mínimas de sentido. (ANDRADE, 2001, p.72)

Ana Helena Souza, ao falar sobre sua experiência com a tradução *Comment C'est/ How it is* de Samuel Beckett, aponta para a necessidade da tentativa de recriar a imagem proposta pelo autor através do ritmo, elemento essencial na construção do texto (que não é pontuado). Para isso, traça uma comparação com *Embers* (peça para o rádio)

A relação de *Embers* com *Como é* estabelece-se através de um elemento fundamental no teatro de Beckett: o recurso do ritmo estabelecido pelas falas e, marcadamente, pelos silêncios. Este recurso encontra-se igualmente na “fala” entrecortada do narrador em *Como é*, por meio tanto de um ritmo peculiar quanto dos intervalos – espaços em branco, entre um e outro bloco do texto. (SOUZA, 2006, p.53)

Sobre a escolha de tal abordagem tradutória, penso que tanto Meschonnic quanto Laranjeira contribuem com o suporte teórico usado para pensarmos na transposição da palavra para o português. No texto teatral dessa fase “tardia” de Samuel Beckett, há uma conjunção de vários elementos para a composição da sua cena: Imagem, som e texto, todos contribuindo para transpor a construção da obra. Som é fundamental na obra de Beckett e ele mesmo afirma em correspondência a Alan Schneider datada de 29 de dezembro de 1957, Diz:

Meu trabalho é fundamentalmente uma questão de sons (sem brincadeira), feito da maneira mais completa possível, e não aceito responsabilidade por mais nada. Se as pessoas querem ter dores de cabeça entre os sobretons, deixe-as. E que providenciem suas próprias aspirinas.<sup>63</sup> (HARMON, 1998, p.24, tradução minha)

Também faz parte da proposta desse trabalho a tradução de duas cartas: Uma escrita por Alan Schneider e outra por Samuel Beckett. A primeira carta, datada de setembro de 1972, foi escrita por Alan Schneider em virtude do Beckett Festival: uma sequência de peças do escritor montadas em Nova Iorque. Nela, o diretor faz uma série de considerações a respeito dos problemas contratuais entre os teatros, publicidade e até sobre uma matéria no NY TIMES que citava a peça (*Não eu*). Schneider estava em processo de leitura e montagem de *Não Eu* e faz diversas perguntas ao escritor, tanto com relação ao texto quando à interpretação da peça.

Na segunda, datada de dezesseis de outubro de 1972, Beckett responde algumas de suas perguntas e tece considerações a respeito do seu papel como escritor. A escolha dessas duas cartas foi feita principalmente pelo seu conteúdo. Ambas falam sobre alguns aspectos cênicos da peça, essenciais para se pensar na metodologia de tradução. Conforme os trechos já trazidos no capítulo 2, Schneider faz perguntas sobre o “tom”

---

<sup>63</sup> My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended), made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin.

sugerido para a fala, ao que Beckett responde “sem ar, urgente, febril, rítmico, ofegante, sem a indevida preocupação com inteligibilidade”.

O processo tradutório das cartas, embora não seja o foco principal do trabalho, demandou um tipo de cuidado e responsabilidade talvez mais pesados que o da peça. Por se tratarem das palavras de sujeitos (e não narradores ou personagens), o “tom” da carta se assemelha ao “tom” que cada um deveria ter. Isso causa algum desconforto, pois nunca saberei como Beckett ou Schneider escreveriam em português brasileiro. Seria o tom Beckett impaciente quando escreve a carta de resposta? Quando explica que o autor não tem mais informações, um suposto privilégio, sobre questões do enredo que um espectador/ leitor ou até mesmo o diretor, o tom sugerido foi irrequieto, ligeiramente irônico.

Outras dificuldades, dessa vez mais técnicas, da tradução estavam em algumas notas feitas pelo editor para explicar vez ou outra sobre as peças, personalidades ou qualquer assunto que não possa ser inferido a partir do conteúdo da carta; optei por manter essas notas e traduzi-las para ambientar o leitor caso haja alguma dúvida com relação ao assunto. Há, contudo, algumas peças citadas por Schneider que não contam com tradução para a língua portuguesa. Nesse caso, decidi manter os nomes dos originais para que não haja confusão para o leitor.

A carta é, ao mesmo tempo, um ensaio e uma escrita de cunho essencialmente pessoal e, a princípio, privado. Embrenhar-se nessas veredas pode trazer muito mais confusão que elucidar



certas questões referenciais. Por isso, pensei na tradução das cartas pela utilidade que pudessem ter o terreno da tradução e (alguma) interpretação da peça.

Ao tempo em que a peça, por ser um texto dramático, tem oralidade acusada como princípio. Desse modo, seguindo suas direções enquanto dramaturgo, em que os sons são essenciais para a interpretação, parti para a tradução. Beckett chegou ele mesmo a dirigir algumas de suas peças, ou fez parte de produções como consultor, logo, vê-se através de suas cartas que sua preocupação vai desde o cenário – em carta Beckett chega a desenhar com metragens como deveria ser o morro em que Winnie, de Dias Felizes, deve estar – até a entonação dos atores.

Logo, penso no que fala Henri Meschonnic a respeito da tradução poética:

Porque no ritmo, no sentido em que o digo, não se ouve o som, mas o assunto. Não uma forma distinta do sentido. Traduzir segundo o poema no discurso, é traduzir o recitativo, a narração da significância, a semântica prosódica e rítmica, não a estúpida palavra a palavra que os alvejadores veem como a procura do poético. É verdade que há descobridores de fonte, sectários do decalque. Mas também eles são tão ignorantes da poética quanto os alvejadores. Porque o modo de significar, muito mais que o sentido das palavras, está no ritmo, como a linguagem está no corpo, o que a escrita inverte, colocando o corpo na linguagem. Por isto, traduzir passa por uma escuta do

contínuo. Subjetivação pela subjetivação.<sup>64</sup>  
(MESCHONNIC, 2010, p.XXXII)

A relevância do ritmo em um texto e nesse texto teatral em específico, me faz pensar nas palavras de Meschonnic no que tange uma poética da tradução, e é a partir desse pensamento que construirei os comentários em torno da tradução da peça. Para a tradução, levei em conta aspectos discutidos no capítulo 2, como a maneira com as frases começam pequenas e se alongam no decorrer da cena, para em seguida diminuir bruscamente, e o trabalho tem torno da prosódia das palavras ambas duas línguas, inglês e português.

Embora o resultado final da tradução tenha trazido algumas divergências, no entanto, isso não pode ser considerado um impedimento no “modo de significar”. Diz Meschonnic (2010, p. 31)

A forma do sentido permanece em sua língua, como sua fonologia. É um desperdício, não uma traição. Ainda o que passa, longe de depender da natureza das coisas, será diferente segundo a concepção que se tem ao mesmo tempo do sentido, e do modo de passagem. Muda-se necessariamente de fonologia mudando de língua. Mas se um discurso fez de sua fonologia valores de discurso e não apenas valores da língua, o resultado será outro, à medida que se considere aqui apenas os valores da língua, perdidos de antemão, ou os valores que o discurso de chegada pode produzir por sua

---

<sup>64</sup> Todas as traduções do texto de Henri Meschonnic são de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

vez, com seus próprios meios. Por transformação. Série prosódica para série prosódica, uma outra. Uma metáfora do original. Aplicação do princípio: traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado. No plano fraseológico, pode-se, no entanto, ser levado a privilegiar o marcado. Privilegiando o discurso.

O que Meschonnic aponta não como traição, mas como desperdício, costuma trazer grandes desafios para a tradução. Para manter a prosódia da palavra na língua original, são necessárias diversas alterações sintáticas. No quinto capítulo da tradução brasileira de *Poética do Traduzir*, o autor trata apenas do ritmo e afirma que

O ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem. Há que tirar disto consequências para a teoria e a prática da tradução. O que de fato não se fez, até aqui. E que aciona as resistências. No que o traduzir aparece como o revelador das teorias, e uma prática que impõe teorizar. Trata-se de mostrar que o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade. (MESCHONNIC, 2010, p.41)

Contudo, o ritmo que Meschonnic aponta não é apenas uma questão de sílabas tônicas, mas o texto como um todo, a enunciação. Não se pode pensar na tradução do texto apenas com uma perspectiva filológica, pois é preciso pensar na natureza do

texto. Desse modo, o ritmo funciona como operador do sentido do discurso com o que chama de “modo de significar”.

A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar. (MESCHONNIC, 2010, p.43)

Meschonnic reflete sobre essas condições ao analisar e exemplificar com algumas traduções da *Bíblia* para o francês ou mesmo para a *King James Version*. Com esse trabalho, explica porque deve ser dada a devida atenção ao ritmo do texto poético, ainda que não traga versos, para não transformar o texto em um “guia turístico” quando estiver descrevendo um lugar, ou tomasse como tarefa explicar além do texto original.

Ao trazer a questão do ritmo como uma espécie de “aura” do texto, remonto à peça de Beckett e às questões rítmicas que estão ligadas à interpretação. Para a tradução, tento manter a poética do discurso e trabalhar com concisão e meticulosidade para desenvolver a sobre a palavra uma potência que não está apenas ligada ao significado, mas que também contribua para a enunciação do texto.

Na tradução para o português de Portugal, Alberto Nunes Sampaio (BECKETT, 1994, p.35) faz algumas escolhas interessantes no que diz respeito aos “problemas” do texto, há que

se levar em conta que escolheu a versão francesa da peça, *Pas moi*. Por exemplo, na linha 01 começa com a palavra “mundo” e em seguida “trazida ao mundo”. Para fala d’ela, primeiramente usa o substantivo “migalha”, uma opção que funciona bem dentro do projeto de Sampaio. Entre outros, também optou por traduzir “*coucous*” por “margaridas”. Essas escolhas aproximam o leitor/espectador de elementos da sua cultura, criando uma identificação com a história da personagem.

Um ponto que causa diferença entre as versões da peça (inglesa e francesa) é que na versão francesa não é citada a “*ball of cowslip*”, mas sim uma “*couronne de coucous*”. Na tradução para o português de Portugal, Sampaio traduziu por um “buquê de flores”, o que é uma boa solução para a expressão. Todavia, na proposta para esse trabalho em português brasileiro, a expressão causou grande impasse ao pensar que primulas são flores do campo muito comuns na Irlanda (hemisfério norte em geral), cujo nome remete às primeiras flores da primavera.

Além disso, ao pesquisar a expressão “*ball of cowslips*”, deparei-me com o livro *The Traditional Games of England, Scotland and Ireland*, de Alice Bertha Gomme. Esse livro relata brevemente sobre uma brincadeira chamada *Teesty-Tosty*, cuja referência Beckett faz nesse trecho da versão inglesa da peça. “As flores de primulas são coletadas e amarradas em uma forma globular, e usadas em uma brincadeira chamada “*Teesty-Tosty*”,

ou simplesmente “*Tosty*” (GOMME, p.225, 1898, tradução minha)<sup>65</sup>.

Para a tradução proposta nesse trabalho, mantive a flor *prímula* muito mais pela força do seu significado: uma flor que anuncia a primavera. Para a tradução de “*ball*” que se refere à brincadeira *teesty-tosty*, preferi deixar “coroa”. Apesar de não ter o mesmo significado que o original, entende-se que coroa de flores pode ser uma expressão tanto fúnebre como simplesmente decorativa, o que parece ser o intuito da fala.

Ao iniciar a tradução da peça, primeiramente foi pensado em separar frase por frase para facilitar a compreensão. Segue abaixo a tradução das primeiras frases de *Não Eu*, sem as direções iniciais para a montagem. As primeiras linhas estão retiradas do contexto do todo da peça para exemplificar pontualmente como essa tradução foi pensada para que a justificativa da metodologia fique mais clara.

<i>Linha</i>	<i>Not I (original)</i>	<i>Não Eu</i>
01	MOUTH: . . . out . . .	BOCA: . . . fora . . .
02	into this world . . .	dentro do mundo. . .
03	this world . . .	esse mundo . . .
04	tiny little thing . . .	coisa tenra e fraca . . .
05	before its time . . .	ainda imatura . . .
06	in a godfor- . . .	numa val- . . .

<sup>65</sup> The blossoms of cowslips collected together tied in a globular form, and used to toss to and fro for and amusement called “Teesty-Tosty”, or simply sometimes “Tosty”.

07	what? . .	o quê? . . .
08	girl? . .	menina? . .
09	yes . . .	sim . . .
10	tiny little girl . . .	tenra menininha . . .
11	into this . . .	dentro desse . . .
12	out into this . . .	pra fora desse . . .
13	before her time . . .	ainda prematura . . .
14	godforsaken hole called . . .	numa vala chamada. . .
15	called . . .	chamada . . .
16	no matter . . .	não importa . . .
17	parents unknown . . .	pais incógnitos . . .
18	unheard of . . .	ignotos . . .
19	he having vanished . . .	ele evaporou . . .
20	thin air . . .	como ar. . .
21	no sooner buttoned up his breeches . . .	nem bem abotoadas as calças . . .
22	she similarly . . .	ela também . . .
23	eight months later . . .	só oito meses. . .
24	almost to the tick . . .	quase que em ponto . . .
25	so no love . . .	sem amor . . .
26	spared that . . .	poupada . . .
27	no love such as normally vented on the . . .	amor não como em geral despeja na . . .
28	speechless infant . . .	criança sem voz . . .

A ideia principal dessa tradução foi tentar criar um ritmo para as palavras que lembrasse original, não descuidando da imagem que sugerem. Um dos primeiros problemas surgiu com “*tiny little thing*” na linha 03, a opção de traduzir por “coisa tenra e fraca”, ainda que as palavras em inglês não digam exatamente isso, a palavra “coisa/ *thing*” permanece. “Coisa” é uma palavra forte pela conotação que remete a um objeto.

Na linha 05 há uma palavra em inglês que contém o morfema “*god*”. Ainda que haja um significado muitas vezes simbólico, quando é verificada a versão francesa do texto, percebemos que o próprio Beckett não fez essa menção: “*au troudit . . .*” (BECKETT, 1974, p.82). Desse modo, a proposta dessa tradução não traz “deus”. Como justificativa, pensei que se o próprio autor não fez essa marcação no texto em francês, havia liberdade para dispensar o uso. Com “deus” seria impossível colocar uma palavra na frase que ainda respeitasse o ritmo proposto, bem como feriria uma das principais características do texto original que é a “elasticidade” das frases (ou como elas aumentam e diminuem, o que sugere uma tensão sempre prestes a arrebentar durante a cena).

É a ideia do “esgotado” de Deleuze (em contraposição ao “cansado” de Blanchot), conforme trabalhada no capítulo dois, em que o sujeito da ação é ao mesmo tempo a testemunha esgotada do que acontece ao seu redor. Todo esse trabalho em torno da linguagem do texto acontece para criar uma tensão, como uma base sobre a qual é construído o ritmo. As frases curtas e longas, marcadas por uma fala frenética e urgente, são a cobertura dessa



base da personagem esgotada, sendo testemunha em terceira pessoa da (possivelmente) própria história.

Um dos maiores problemas encontrados na tradução de *Não Eu* partia de que a língua inglesa (a primeira versão da peça) tem uma característica mais monossilábica do que a língua portuguesa. Em uma questão de ritmo e métrica, isso constitui um problema para a tradução. Laranjeira comenta esse fenômeno citando Vizioli e Michel Balland:

Na mesma linha de problemas linguístico-estruturais poderíamos incluir a alta porcentagem de monossílabos de língua inglesa por oposição às neolatinas (referência de Paulo Vizioli). Lembramos ainda a tendência sintética ou analítica de cada língua a que, em termos de tradução, Michel Balland chama de “diferença de concentração”. (LARANJEIRA, 1993, p.20)

Essa “diferença de concentração” é especialmente problemática quando penso em frases com apenas uma palavra que transmitem grande carga semântica, bem como a marcação do ritmo na língua portuguesa. Outra questão é quando há uma repetição de pronomes pessoais, coisa que não acontece na língua portuguesa, pois o adjetivo concorda com o sujeito, por exemplo. De maneira que tanto essa característica serve para marcar um estilo proposto pelo autor – a repetição do pronome “ela” e recusa do “eu” – quanto para indicar a autora da ação.

No português, essa repetição não costuma ser vista com bons olhos a não ser quando é intenção do autor fazer uso desses

marcadores. Entendo que essa característica resulta em um texto interessante, por isso a opção manter as o pronome em todas situações, como se fosse um eco relembando sempre que a negação da primeira pessoa existe.

A poesia supera e suplanta o indizível por sua capacidade intrínseca de gerar sentidos não-referenciais, afastando-se da mimese em benefício da semiose, rompendo a linguagem tética através do processo de significância. Tanto assim que há belíssimos textos poéticos que se tornariam banais, ou até ridículos, se glosados em linguagem linear e referencial, na linguagem que se convencionou chamar de objetiva e racional, castrando-os assim na sua potência, na sua capacidade de gerar sentidos. (LARANJEIRA, 1993, p.24)

Há que se levar em conta outros fatores que problematizam essa metodologia na tradução, o fato de a língua inglesa ser mais sintética que a língua portuguesa torna o trabalho mais desafiador. Contudo, sempre pensando em palavras curtas que mantivessem um ritmo sob o texto, há o caso de uma frase apenas com a palavra “imagine”. Traduzir por “imagine” diferiria do ritmo, o metro da palavra em inglês é composto de três pés e sua tradução para o português contaria com quatro. Além disso, haveria também o problema da tônica, que em inglês está na segunda sílaba e em português ficaria na terceira.

A solução encontrada foi traduzir “imagine” por “pense”, pois dentro do contexto, a significação não é prejudicada e a prosódia. Ainda que não imite perfeitamente a original, não traz

tanto prejuízo quando percebo que, em *Não Eu*, Beckett faz uma dinâmica com as frases que consistem entre alongar e diminuir as sentenças. Nesse estágio do texto as frases já estão diminuindo.

Em *Não Eu*, Beckett usa um volume limitado de palavras. Essa sua característica de manter repetições correntes fazem parte da essência e criam um eco que conduz a peça. As palavras ou expressões chaves são: “*sudden flash*”, “*steady stream*” e “*moonbeam*”. Todas passaram por diversas reflexões antes de chegar ao resultado apresentado, conforme as explicações abaixo.

A expressão “*sudden flash*” foi pensada de variadas formas, entre elas a tradução por “súbito lampejo” ou “lampejo repentino”. A ideia de que *flash* tem essa conotação que lembra o relâmpago, pois aparece subitamente e desaparece da mesma forma, deixando apenas a vaga lembrança no céu de que apareceu. No decorrer da peça é possível inferir que esse foi um fenômeno que ocorreu dentro da personagem, para que ela começasse a falar sem parar. Pensei na tradução de “súbito clarão” por acreditar que mantém a mesma ideia.

Optar por traduzir “*moonbeam*” por “lunar” também levou a uma série de reflexões e tentativas, mas a ideia principal foi manter a imagem da lua (como corpo celeste distante) cujo brilho é maior nas noites mais escuras em apenas uma palavra. Não como “raio lunar” que parece uma propriedade mais sobrenatural, ou “luz da lua” que não engloba uma ideia de lua cheia – conforme vê-se ao seguir o texto, que BOCA fala de um clarão ora envolto, ora encoberto.

“*Grabbing at straw*” também foi uma expressão confusa que também pode ser encontrada escrita como “*grasp at straws*”. No original significa se agarrar a uma esperança de o que quer fazer será bem sucedido, quando dentro das possibilidades não parece provável. Na tradução final ficou “tentando agarrar”, principalmente porque gostaria que o sentido “tentando manter uma falsa esperança” fosse mantido. Dentro do contexto, felizmente, é inferido que tentativa de agarrar o significado de toda aquela experiência (sons ininterruptos, as palavras que não param e os clarões). A solução pareceu interessante porque apesar de deixar a frase em suspenso, tem uma essência compreensível.

Já “*steady stream*”, é a expressão que cria a imagem da verborragia da personagem. A opção por “fluxo contínuo” acaba fugindo da direção de tentar manter o mesmo número de sílabas poéticas que o original. Essa não foi a única vez que foi preciso romper com uma espécie de protocolo estabelecido ao pensar na poética da tradução. Em diversas situações não foi possível manter a relação proposta.

Um dos desafios que lidaram com essa característica ficou, contudo, na penúltima linha do trecho acima (26). Por ser a frase mais longa até então: “*no love such as normally vented on the*” ficou traduzida como “amor não como em geral despeja na”. Essa frase possui uma característica explorada por Beckett em *Como é*, que é a pontuação sem o sinal. Em uma leitura rápida (como era pretendida pelo autor), há uma pausa após “*no love*”. Dessa maneira, transporte a pausa para depois de “amor não”. A contagem das sílabas poéticas depois acaba sofrendo uma

adaptação em virtude dessa pausa. Dessa maneira, ficaria, a acentuação original ficaria: NO/LOV/ \*pausa\* SU/ch as/NOR/ma/lly/VEN/ted/ON/THE, na tradução ficou: a/MOR/NÃO/ \*pausa\* CO/mo em/ ge/RAL/ des/PE/jam/NAS. Ainda que não tenha sido possível manter o ritmo exatamente como o original, parece-me que há palavras que não podem ser substituídas. É o caso de “não” e “amor”, pois são essenciais no enredo da peça.

No quarto capítulo do trabalho, encontra-se a peça traduzida de maneira corrente, cuja leitura torna-se mais fluída. A partir de agora, ao citar a linha, irei usar a tradução completa encontrada no capítulo 4.

Nas linhas 127, 128 e 129 do texto original houve outro desafio: o autor, em inglês, escreve da seguinte forma: “*one after another . . . then dismissed as foolish . . .*” e a tradução ficou “uma após a outra . . . então descartadas . . . como besteira”. Optei por fragmentar o texto onde não havia separação no original, refletindo a ideia de que as frases precisam ser mais curtas por uma questão de ritmo de BOCA.

As pausas em Beckett não podem ser relevadas. No caso do trecho acima, elas estão tanto nas fragmentações repentinas das frases, quanto dentro das frases mais longas. Atentei para esse fato como uma tentativa de estabelecer um silêncio, uma espécie de ordem em meio ao caos. As reflexões sobre som e ruído, silêncio, sentido e música me remetem aos trabalhos de John Cage.

John Cage foi artista e teórico da música, cujo trabalho de revolução permeia tanto os campos da música quanto da

performance – como em 4'33", quando o pianista senta na frente do piano e não o toca por quatro minutos e trinta e três segundos. Há uma coletânea de ensaios seus reunidos sob o nome de *Silence*, nela descreve suas mais variadas experiências com música, inclusive com o “silêncio”.

Para Cage, “Onde quer que estejamos, a maior parte do que escutamos é barulho. Quando ignoramos, nos incomoda. Quando escutamos, achamos fascinante”<sup>66</sup> (CAGE, 1960, p.03, tradução minha). A impossibilidade do silêncio completo, que permeia a obra de Beckett, é uma premissa exemplificada por Cage quando conta sua experiência em uma câmara anecoica,

Não há tal coisa como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre alguma coisa que ver, alguma coisa que escutar. Na verdade, ainda que tentemos fazer silêncio, não conseguimos. Com propósito de estudos na engenharia, é desejável ter mais silêncio quanto possível. Essa sala é chamada de câmara anecoica, são seis paredes feitas com um material especial, uma sala sem ecos. Eu entrei em uma na Universidade de Harvard muitos anos atrás e escutei dois sons, um alto e outro baixo. Quando descrevi-os ao engenheiro no comando, ele me informou que o alto era meu sistema nervoso em operação, o baixo era minha circulação sanguínea, até eu morrer haverá sons. E eles continuaram após minha morte.<sup>67</sup> (CAGE, 1960, p.08, tradução minha)

---

<sup>66</sup> Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.

<sup>67</sup> There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to

Essa impossibilidade de silêncio e ao mesmo tempo essa necessidade de fazê-lo está também em *Molloy*, conforme aponta Fábio de Souza Andrade (2001, p.68-69)

Num discurso tão apegado ao mito do silêncio, enunciado como paraíso perdido e impossível, é notável propensão às explosões verborrágicas, à logorreia que o narrador confessa impotente em estancar. As observações do narrador para ordená-los, como uma doença degenerativa fora de controle. Falar em branco, digressões sobre tudo e sobre nada, incapazes de se fixar ao redor de algum objetivo preciso, convertem-se em segunda natureza narrativa.

O silêncio faz parte da linguagem da peça, como se fizesse parte desse ritmo. O resultado é obtido através da mescla deliberada das palavras e das pausas abruptas, as rupturas. Quando noto que não há real silêncio, que ainda que tudo realmente estivesse estático, o som continua vindo de qualquer lugar. A expectativa do som é trabalhada a cada continuidade, como o esforço de continuar ainda que seja impossível.

---

make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death.

Acerca de todos esses desafios da tradução, penso no “problema” fundamental do trabalho: a fidelidade. Ser fiel a quem ou a quê? O pretenso contrato de fidelidade entre a obra e o autor com o tradutor trata-se de uma ilusão. Entre estrangeirização e domesticação, penso que pode ser uma prisão desnecessária. Acredito que o “modo de significar” que Meschonnic trabalha é a melhor opção para abarcar os trechos em que há necessidade de estrangeirizar ou domesticar. Em geral, pede-se que o tradutor opte por uma das opções para o texto inteiro, contudo antes de me ater a uma classificação que envolva um desses binômios a um texto traduzido, preferi não me focar nesses conceitos de rotação previsível e possivelmente castradora.

No livro *Quase a mesma coisa*, Umberto Eco comenta que

Compreendo que esse termo pode parecer superado diante das propostas críticas para as quais, em uma tradução, conta apenas o resultado que se realiza no texto e na língua de chegada – e ademais no momento histórico determinado em que se tenta atualizar um texto concebido em outras épocas. Mas o conceito de fidelidade tem a ver com a persuasão de que a tradução é uma das formas da interpretação e que deve sempre visar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas a intenção do texto, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu.<sup>68</sup> (ECO, 2007, p.16-17)

---

<sup>68</sup> Tradução de Eliana Aguiar.



O termo “fidelidade” acaba sendo pensado, como o próprio Eco fala um pouco antes no seu texto, sob o signo da negociação. Para isso, ao incorporar uma teoria que abarcasse as complexidades do texto dramático e poético de Beckett, acredito que o pensamento poético de Meschonnic e Laranjeira parece fazer muito mais sentido quando atento para a poeticidade das palavras que, à sua maneira enxuta, faz desses conceitos de “fidelidade” e “original” apenas um veículo para sua obra.

No *Dicionário Teatral*, Patrice Pavis dedica um verbete para falar de Tradução Teatral.

Para tentar chegar ao âmago de alguns problemas de tradução específicos da cena e da encenação, será indispensável levar em conta duas evidências: *primo*, no teatro, a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; *secundo*, não se traduz simplesmente um texto linguístico num outro; confronta-se, faz com que se comuniquem situações de situações de enunciação e culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo.<sup>69</sup> (PAVIS, 2007 p.412)

Essa observação de Pavis, embora esteja contida em um grande volume de verbetes e não se trate necessariamente de uma teoria da tradução para textos teatrais, lança ideias que não necessariamente são pensadas quando se fala em tradução literária. Pela necessidade do texto passar fisicamente através de

---

<sup>69</sup> Todas as traduções do Dicionário de Patrice Pavis são de J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira.

um corpo, foneticamente, a posição de Laranjeira e Meschonnic confirma a importância da atenção em termos de ritmo e prosódia.

Mais adiante, Pavis desenvolve mais essa pequena reflexão.

A equivalência ou, pelo menos, a transposição rítmica e prosódica do texto-fonte ( $T^0$ ) e do texto da concretização cênica ( $T^3$ ) é muitas vezes considerada indispensável à “boa” tradução. É preciso, na verdade, levar em conta a forma da mensagem traduzida, principalmente sua duração e seu ritmo que fazem parte de sua mensagem. Mas o critério do interpretável ou do falável é ao mesmo tempo válido para controlar o modo de recepção do texto proferido e problemático a partir do momento que ele degenera numa norma do bem interpretar ou do verossimilhante. É certo que o ator deve ser fisicamente capaz de pronunciar e de interpretar seu texto. Isto implica evitar as eufonias, os jogos gratuitos de significante, a multiplicação dos detalhes às custas de uma apreensão rápida do conjunto. Esta exigência de um texto interpretável ou falável pode, todavia, conduzir a uma norma do bem falar, a uma simplificação fácil da retórica da frase ou da performance propriamente respiratória e articulatória do ator. (PAVIS, 2007, p.414)

Esse pequeno parágrafo de Pavis confirma que a atividade tradutória para o teatro, muitas vezes, desenvolve-se em torno de uma montagem específica. Mesmo que exista uma versão oficial da tradução, cada produção pode procurar a que esteja mais alinhada com o projeto – ou até mesmo elaborar uma. Todas as teorias da tradução são concepções que têm seus pontos fortes e

suas fragilidades, reconheço que há intervenção do tradutor e conheço sua responsabilidade, apagamento ou fidelidade. Todas essas palavras pesadas demais para se colocar diante da fruição literária. Tudo isso torna-se pouco e restrito diante das possibilidades da tradução.

A única maneira de existir, para Beckett, é através da linguagem e como linguagem. Como constituidora, como marco inicial, como pedra fundamental (e ao mesmo tempo de composição tão efêmera) da relação “civilizadora” e humana. A palavra, nas peças tardias e nas narrativas de Beckett é o movimento, a ação da cena. Em *O Inominável* o narrador diz:

É de mim agora que devo falar, que seja com a linguagem deles, será um começo, um passo rumo ao silêncio, rumo ao fim da loucura, a de ter que falar e não poder, salve de coisas que não me dizem respeito, que não contam, nas quais não acredito, das quais me entupiram para me impedir de dizer quem eu sou, onde estou, de fazer o que tenho de fazer da única maneira que posso dar um fim nisso, de fazer o que tenho de fazer. Eles não devem me amar. (...) Ter colado em mim uma linguagem da qual imaginam que nunca poderei me servir sem me confessar de sua tribo, a bela astúcia. (BECKETT, 2009, p.71)

Ao fim do processo, penso na ideia de Meschonnic, novamente, quando ele afirma que para o processo tradutório o importante é “Traduzir não o que dizem as palavras, mas o que elas constroem” (MESCHONNIC, 2010, p. LXII), ou pelo menos reconhecer a tentativa de fazê-lo, como foi o caso do trabalho

proposto nessa dissertação. A experiência de significação proposta por Beckett não será resumida em detalhes, pois é comprimida, dissolvida do espaço e do tempo da linguagem.

Através do símbolo do naufrágio de Mallarmé, a linguagem guia diversos momentos simbólicos de verborragia e dos impactos do silêncio presentes na obra de Samuel Beckett. O trabalho de caça ao sentido das palavras que a tradução tenta, no final das contas, se completa organicamente dentro do estado de aporia que permeia toda sua obra.

VLADIMIR: Não percamos tempo com palavras vazias. (Pausa. Com veemência) Façamos alguma coisa, enquanto há chance! Não é todo dia que precisam de nós. Outros dariam conta do recado, tão bem quanto, senão melhor. O apelo que ouvimos se dirige antes a toda a humanidade. Mas neste lugar, neste momento, a humanidade somos nós, queiramos ou não. Aproveitemos enquanto é tempo. Representar dignamente, uma única vez que seja, a espécie a que estamos desgraçadamente atados pelo destino cruel. O que me diz? (Estragon não fala nada) Claro que, avaliando os prós e os contras, de cabeça fria, não chegamos a desmerecer a espécie. Veja o tigre, precipita e socorro de seus congêneres, sem a menor hesitação. Ou foge, salva sua pele, embrenhando-se no meio da mata. Mas não é esse o xis da questão. O que estamos fazendo aqui, essa é a questão. Foi-nos dada uma oportunidade de descobrir. Sim, estamos dentro desta imensa confusão, apenas uma coisa está clara: estamos esperando que Godot venha.<sup>70</sup> (BECKETT, 2005, p.160)

---

<sup>70</sup> Tradução de Fábio de Souza Andrade.

Não há “palavras vazias” para Samuel Beckett. Muito pelo contrário, elas estão tão enxertadas de significado quanto possível. Funcionando quase como microcosmos, cada mínima unidade do homem em paralelo com cada mínima unidade do discurso.



## 4 TRADUÇÕES

### NÃO EU

	<i>Not I (original)</i>	<i>Não Eu</i>
01	<i>Note</i>	<i>Nota</i>
02	Movement: this consists in	Movimento: consiste em
03	simple sideways raising of	um simples levantar dos
04	arms from sides and their	braços ao lado do corpo e
05	falling back, in a gesture of	os deixar cair, em um gesto
06	helpless compassion. It	de compaixão
07	lessens with each	desamparada. Diminui a
08	recurrence till scarcely	cada recorrência até se
09	perceptible at third. There	tornar dificilmente
10	is just enough pause to	perceptível na terceira vez.
11	contain it as MOUTH	Há tempo suficiente na
12	recovers from vehement	pausa para que BOCA
13	refusal to relinquish third	recupere-se da recusa
14	person.	veemente de usar a
15		terceira pessoa.
16	Stage in darkness but for	Palco na escuridão exceto
17	MOUTH, upstage	por BOCA, fundo do palco
18	audience right, about 8 feet	à direita, cerca de 2,40
19	above stage level, faintly lit	metros acima do nível do
20	from close-up and below,	palco, fracamente
21		iluminado em close de cima

22	rest of face in shadow.	para baixo, restante do
23	Invisible microfone.	rosto nas sombras.
24		Microfone invisível.
25	AUDITOR, downstage	AUDITOR, frente do palco
26	audience left, tall standing	à esquerda da plateia,
27	figure, sex undeterminable,	figura alta e em pé, sexo
26	enveloped from head to	indefinido, envolta da
29	foot in loose black djellaba,	cabeça aos pés em uma
30	with hood, fully faintly lit,	<i>djellaba</i> preta, com capuz,
31	standing on invisible	pouco iluminada, em cima
32	podium about 4 feet high	de um pódio invisível de
33	shown by attitude alone to	cerca de 1,20 metros de
34	be facing diagonally across	altura mostrando só pela
35	stage intent on MOUTH,	posição estar encarando
36	dead still throughout but for	diagonalmente através do
37	four brief movements	palco na direção de BOCA,
38	where indicated. See note.	completamente imóvel a
39		não ser por quatro breves
40		momentos indicados. Ver
41		nota.
42	MOUTH: . . . out . . . into	BOCA: . . . fora . . . dentro
43	this world . . . this world . .	do mundo. . . esse mundo .
44	. tiny little thing . . . before	. . . coisa tenra e fraca . . .
45	its time . . . in a godfor- . . .	ainda imatura . . . numa val-
46	what? . . girl? . . yes . . . tiny	. . . o quê? . . menina? . .
47	little girl . . . into this . . . out	sim . . . tenra menininha . . .
48	into this . . . before her time	dentro desse. . . pra fora



49	... godforsaken hole called	desse. . . ainda prematura .
50	... called . . . no matter . . .	. . . numa vala chamada . . .
51	parents unknown . . .	chamada . . . não importa .
52	unheard of . . . he having	. . . pais incógnitos . . .
53	vanished . . . thin air . . . no	ignotos . . . ele evaporou . .
54	sooner buttoned up his	. como ar. . . nem bem
55	breeches . . . she similarly .	abotoadas as calças . . . ela
56	. . . eight months later . . .	também . . . só oito meses .
57	almost to the tick . . . so no	. . . quase que em ponto . . .
58	love . . . spared that . . . no	sem amor . . . poupada . . .
59	love such as normally	amor não como em geral
60	vented on the . . .	despeja na . . . criança sem
61	speechless infant . . . in the	voz . . . em um lar. . . não. .
62	home . . . no . . . nor indeed	. nem por isso de qualquer
63	for that matter any of any	outra maneira. . . sem
64	kind . . . <u>no love</u> of any kind	qualquer amor . . . em
65	. . . at any subsequent	nenhum estágio seguinte . .
66	stage . . . so typical affair .	. um típico caso. . . digno de
67	. . . nothing of any note till	nota nada até chegar aos
68	coming up to sixty when- . .	sessenta quando-. . . quê?.
69	. what? . . seventy? . . good	. setenta? . . meu Deus! . .
70	God! . . coming up to	chegando aos setenta . . .
71	seventy . . . wandering in a	vagando no campo . . . a
72	field . . . looking aimlessly	esmo a procurar prímulas .
73	for cowslips . . . to make a	. . pra uma coroa . . . alguns
74	ball . . . a few steps then	passos e para . . . encara o
75	stop. . . stare into space . .	espaço . . . e vai . . . alguns

76	. then on . . . a few more . .	mais . . . para e encara de
77	. stop and stare again . . .	novo . . . então . . . à deriva
78	so on . . . drifting around . .	. . . quando de repente . . .
79	. when suddenly . . .	pouco a pouco . . . tudo
80	gradually . . . all went out .	acaba . . . toda luz da
81	. . all that early April	manhã de abril . . . e ela
82	morning light . . . and she	acabou se encontrando no-
83	found herself in the--- . . .	. . . quê? . . quem? . . não! . .
84	what? . . who? . . no! . . she!	ela! . . [ <i>Pausa primeiro</i>
85	. . [ <i>Pause and movement</i>	<i>movimento</i> ] ela se
86	1.] . . . found herself in the	encontrou no escuro . . . e
87	dark . . . and if not exactly .	se não exatamente . . .
88	. . insentient . . . insentient	apática . . . apática . . . pois
89	. . . for she could still hear	ela ainda podia ouvir o
90	the buzzing . . . so-called .	zumbido . . . suposto . . .
91	. . in the ears . . . and a ray	nos ouvidos . . . e um clarão
92	of light came and went . . .	de luz se fez e foi . . . veio e
93	came and went . . . such	foi . . . como a lua lançaria .
94	as the moon might cast . . .	. . sem rumo . . . dentro e
95	drifting . . . in and out of	fora da nuvem . . . mas tão
96	cloud . . . but so dulled . . .	inerte . . . sentindo . . .
97	feeling . . . feeling so dulled	sentindo tão inerte . . . ela
98	. . . she did not know . . .	não sabia . . . em que
99	what position she was in . .	postura ela estava . . .
100	. imagine! . . what position	pense! . . em que postura
101	she was in! . . whether	ela estava . . . se em pé . . .
102	standing . . . or sitting . . .	ou sentada . . . mas o

103	but the brain- . . . what? . .	cérebro- . . . quê? . . ou
104	kneeling? . . . yes . . .	ajoelhada? . . sim . . . se
105	whether standing . . . or	ereta . . . ou sentada . . .ou
106	sitting . . . or kneeling . . .	ajoelhada . . . mas a mente-
107	but the brain- . . . what? . .	. . . quê? . . deitada? . . sim
108	lying? . . . yes . . . whether	. . . se ereta . . . ou sentada
109	standing . . . or sitting . . . or	. . . ou ajoelhada . . . ou
110	kneeling . . . or lying . . . but	deitada . . . mas o cérebro
111	the brain still . . . still . . . in	ainda . . . ainda . . . de
112	a way . . . for her first	algum jeito . . . primeiro
113	thought was . . . oh long	pensou . . . oh bem depois
114	after . . . sudden flash . . .	. . . súbito clarão . . .
115	brought up as she had	conforme ela foi criada pra
116	been to believe . . . with the	crer . . . com outros órfãos .
117	other waifs . . . in a merciful	. . . num misericordioso . . .
118	. . .[ <i>Brief laugh.</i> ] . . . God . .	[ <i>Risada breve</i> ] Deus . .
119	. [ <i>Good laugh.</i> ] . . . first	. [ <i>Risada carregada</i> ] . . .
120	thought was . . . oh long	primeiro pensou . . . oh bem
121	after . . . sudden flash . . .	depois . . . súbito clarão . . .
122	she was being punished . .	estava sendo castigada . . .
123	. for her sins . . . a number	por seus pecados . . .
124	of which then . . . further	alguns deles ao menos . . .
125	proof if proof were needed	mais provas se provas
126	. . . flashed through her	precisasse . . . correram
127	mind . . . one after another	sua mente . . . uma após a
128	. . . then dismissed as	outra . . . então descartadas
129	foolish . . . oh long after . . .	. . . como besteira . . . oh

130	this thought dismissed . . .	bem depois . . . dispensou
131	as she suddenly realized . .	esse pensamento . . .
132	. gradually realized . . . she	quando ela notou de
133	was not suffering . . .	repente . . . notou
134	imagine! . . not suffering! . .	gradualmente . . . ela não
135	indeed could not	estava sofrendo . . pense!
136	remember . . off-hand . . .	. . . sem sofrimento! . . de
137	when she had suffered less	fato não lembrava . . . de
138	. . . unless of course she	cara . . . quando ela sofreu
139	was . . . <i>meant</i> to be	menos . . . a menos que ela
140	suffering . . . ha! . . <i>thought</i>	estivesse. . . <i>pretendendo</i>
141	to be suffering . . . just as	sofrer . . . ha! . . <i>planejando</i>
142	the odd time . . . in her life .	sofrer . . . essa estranha
143	. . when clearly intended to	época . . . na vida dela . . .
144	be having pleasure . . . she	quando claramente queria
145	was in fact . . . having none	estar tendo prazer . . . ela
146	. . . not the slightest . . . in	estava de fato . . . tendo
147	which case of course . . .	nenhum . . . nem o menor .
148	that notion of punishment .	. . em cujo caso claro . . .
149	. . for some sin or other . . .	aquela ideia de castigo . . .
150	or for the lot . . . or no	por um pecado ou outro . . .
151	particular reason . . . for its	ou pelo todo . . . ou sem
152	own sake . . . thing she	motivo especial . . . pro seu
153	understood perfectly . . .	próprio bem . . . o que ela
154	that notion of punishment .	entendia perfeitamente . . .
155	. . which had first occurred	aquela ideia de castigo . . .
156	to her . . . brought up as	que de início ela pensou . .

157	she had been to believe . . .	. conforme ela foi criada pra
158	. with the other waifs . . . in	crer . . . com outros órfãos .
159	a merciful . . . [ <i>Brief laugh.</i> ]	. . num misericordioso . . .
160	. . . God . . . [ <i>Good laugh.</i> ]	[ <i>Risada breve</i> ] Deus . . .
161	. . first occurred to her . . .	[ <i>Risada carregada</i> ] . . . de
162	then dismissed . . . as	início ela pensou . . . então
163	foolish . . . was perhaps not	descartou . . . como tolice .
164	so foolish . . . after all . . .	. . talvez não fosse tolice . .
165	so on . . . all that . . . vain	. afinal . . . então . . . tudo
166	reasonings . . . till another	aquilo . . . questões inúteis
167	thought . . . oh long after . .	. . . até outro pensamento .
168	. sudden flash . . . very	. . oh bem depois . . . súbito
169	foolish really but— . . .	clarão . . . besteira mesmo
170	what? . . the buzzing? . .	mas- . . . quê? . . o
171	yes . . . all the time buzzing	zumbido? . . sim . . . todo o
172	. . . so-called . . . in the ears	tempo o zumbido . . .
173	. . . though of course	suposto . . . nos ouvidos . .
174	actually . . .not in the ears	. ainda que na verdade . . .
175	at all . . . in the skull . . . dull	não nos ouvidos . . . no
176	roar in the skull . . . and all	crânio . . . . barulho
177	the time this ray or beam . .	monótono no crânio . . . e
178	.like moonbeam . . . but	todo o tempo esse raio ou
179	probably not . . . certainly	brilho . . . como luar . . . mas
180	not . . . always the same	provavelmente não . . .
181	spot . . . now bright . . . now	certamente não . . . sempre
182	shrouded . . . but always	o mesmo lugar . . . agora
183	the same spot . . . as no	claro . . . agora escuro . . .

184	moon could . . . no . . . no	mas sempre o mesmo lugar
185	moon . . . just all part of the	. . . como a lua não faria . .
186	same wish to . . . torment .	. não . . . não a lua . . . só
187	. . though actually in point	parte do mesmo desejo de
188	of fact . . . not in the least .	. . . atormentar . . . ainda
189	. . not a twinge . . . so far . .	que na verdade . . . de
190	. ha! . . so far . . . this other	modo algum . . . nenhum
191	thought then . . . oh long	remorso . . . até agora . . .
192	after . . . sudden flash . . .	ha! . . até agora . . . então
193	very foolish really but so	esse outro pensamento . . .
194	like her . . . in a way . . . that	oh bem depois . . . súbito
195	she might do well to . . .	clarão . . . tolice mesmo
196	groan . . . on and off . . .	mas tão como ela . . . de um
197	writhe she could not . . . as	jeito . . . que talvez fizesse
198	if in actual agony . . . but	bem em . . . gemer . . . ora
199	could not . . . could not	sim ora não . . . contorcer
200	bring herself . . . some flaw	ela não podia . . . como se
201	in her make-up . . .	em agonia mesmo . . . mas
202	incapable of deceit . . . or	não podia . . . não podia se
203	the machine . . . more likely	recompor . . . alguma falha
204	the machine . . . so	na sua maquiagem . . .
205	disconnected . . . never got	incapaz de enganar . . . ou
206	the message . . . or	a máquina . . . mais
207	powerless to respond . . .	provável a máquina . . . tão
208	like numbed . . . couldn't	desconectada . . . nunca
209	make the sound . . . not any	recebeu a mensagem . . .
210	sound . . . no sound of any	ou impotente para

211	kind . . . no screaming for	responder . . . como
212	help for example . . . should	entorpecida . . . não podia
213	she feel so inclined . . .	fazer som . . . nenhum som
214	scream . . . [ <i>Screams.</i> ] . .	. . . sem qualquer som . . .
215	.then listen . . . [ <i>Silence.</i> ] . .	sem gritar por ajuda por
216	. scream again . . .	exemplo . . . sentisse ela
217	. [ <i>Screams again.</i> ] . . . then	tão inclinada . . . gritar . . .
218	listen again . . . [ <i>Silence.</i> ] .	[ <i>Grita.</i> ] . . . e escutar . . .
219	. . no . . . spared that . . . all	[ <i>Silêncio</i> ] . . . gritar
220	silent as the grave . . . no	novamente . . . [ <i>Grita</i>
221	part—. . . what? . . . the	<i>novamente</i> ] . . . e escutar
222	buzzing? . . . yes . . . all	novamente . . . [ <i>Silêncio</i> ] . .
223	silent but for the . . . buzzing	. não . . . poupada . . .
224	. . . so-called . . . no part of	silêncio de cova . . . sem
225	her moving . . . that she	par- . . . o que? . . . o
226	could feel . . . just the	zumbido? . . . sim . . . silêncio
227	eyelids . . . presumably . . .	menos pelo . . . zumbido . .
228	on and off . . . shut out the	. suposto . . . nada dela
229	light . . . reflex they call it . .	mexendo . . . que ela
230	. no feeling of any kind . . .	sentisse . . . só as
231	but the lids . . . even best of	pálpebras. . . .
232	times . . . who feels them?	provavelmente . . . sim e
233	. . opening . . . shutting . . .	não . . . sem luz . . .
234	all that moisture . . . but the	chamam de reflexo . . . sem
235	brain still . . . still sufficiently	qualquer sentimento . . .
236	. . . oh very much so! . . at	mas as pálpebras . . . até na
237	this stage . . . in control . . .	melhor época . . . quem

238	under control . . . to	sente? . . . abrindo . . .
239	question even this . . . for	fechando . . . toda a
240	on that April morning . . . so	umidade . . . mas o cérebro
241	it reasoned . . . that April	ainda . . . ainda suficiente .
242	morning . . . she fixing with	. . . oh muito mesmo! . .
243	her eye . . . a distant bell . .	nesse ponto . . . em
244	. as she hastened towards	controle . . . sob controle . .
245	it . . . fixing it with her eye .	. pra questionar até isso . . .
246	. . lest it elude her . . . had	pra naquela manhã de abril
247	not all gone out . . . all that	. . . assim pensou . . .
248	light . . . of itself . . . without	naquela manhã de abril . . .
249	any . . . any. . . on her part	ela focando o olhar . . . um
250	. . . so on . . . so on it	sino ao longe . . . ela ao se
251	reasoned . . . . vain	apressar até lá . . . ela
252	questionings . . . and all	focando o olhar. . . pra não
253	dead still . . . sweet silent	lhe escapar . . . não tivesse
254	as the grave . . . when	tudo acabado . . . toda
255	suddenly . . . gradually . . .	aquela luz . . . própria . . .
256	she realiz—. . . what? . . the	sem qualquer . . . qualquer
257	buzzing? . . yes . . . all dead	. . . de sua parte . . . então .
258	still but for the buzzing . .	. . então pensou . . . inúteis
259	.when suddenly she	perguntas . . . e tudo morto
260	realized . . . words were— .	. . . silêncio doce como a
261	. . what? . . who? . . no! . .	cova . . . quando de repente
262	she! . . . [Pause and	. . . gradualmente . . . ela
263	movement 2.] . . . realized .	noto- . . . o que? . . o
264	. . words were coming . . .	zumbido? . . sim . . . tudo



265	imagine! . . . words were	morto mas não o zumbido .
266	coming . . . a voice she did	. . quando ela notou de
267	not recognize at first so	repente . . . palavras
268	long since it had sounded .	estavam- . . . quê? . .
269	. . then finally had to admit	quem? . . não! . . ela! . .
270	. . . could be none other . .	[ <i>Pausa e segundo</i>
271	. than her own . . . certain	<i>movimento</i> ] . . . notou . . .
272	vowel sounds . . . she had	palavras vindo . . . pense! .
273	never heard . . . elsewhere	. palavras vindo . . . voz que
274	. . . so that people would	ela não reconheceu logo
275	stare . . . the rare occasions	havia tanto tempo sem soar
276	. . . once or twice a year . .	. . . e finalmente teve que
277	. always winter some	admitir . . . outra não seria .
278	strange reason . . . stare at	. . além dela . . . certos sons
279	her uncomprehending . . .	das vogais . . . ela nunca
300	and now this stream . . .	ouviu . . . noutro lugar . . .
301	steady stream . . . she who	as pessoas iriam encarar. .
302	had never . . . on the	. as raras ocasiões . . . uma
303	contrary . . . practically	ou duas vezes ao ano . . .
304	speechless . . . all her days	estranhamente sempre no
305	. . . how she survived! . .	inverno . . . encarar sem
306	even shopping . . . out	compreender . . . e agora
307	shopping . . . busy	esse fluxo . . . fluxo
308	shopping centre . . .	contínuo . . . ela que nunca
309	supermart . . . just hand in	teve. . . ao contrário . . .
310	the list . . . with the bag . . .	praticamente sem voz . . .
311	old black shopping bag . . .	todos seus dias . . . como

312	then stand there waiting . .	sobreviveu! . . . até
313	. any length of time . . .	comprando. . . comprando
314	middle of the throng . . .	fora . . . lotadas lojas. . .
315	motionless . . . staring into	supermerc . . . só entregar
316	space . . . mouth half open	a lista . . . com a sacola . . .
317	as usual . . . till it was back	velha sacola de compras
318	in her hand . . . the bag	preta . . . e ficar lá a esperar
319	back in her hand . . . then	. . . o tempo que fosse . . .
320	pay and go . . . not as much	meio da multidão . . . imóvel
321	as good-bye . . . how she	. . . encarando o espaço . .
322	survived! . . and now this	. boca semiaberta de
323	stream . . . not catching the	costume . . . até que de
324	half of it . . . not the quarter	volta à sua mão . . . a
325	. . . no idea . . . what she	sacola de volta na sua mão
326	was saying . . . imagine! . .	. . . então pagar e ir . . . sem
327	no idea what she was	nem um tchau . . . como ela
328	saying! . . till she began	sobreviveu! . . e agora esse
329	trying to . . . delude herself	fluxo . . . sem entender a
330	. . . it was not hers at all . .	metade . . . nem um quarto
331	. not her voice at all . . . and	. . . sem ideia . . . do que ela
332	no doubt would have . . .	dizia . . . pense! . . sem ideia
333	vital she should . . . was on	do que ela dizia! . . ela até
334	the point . . . after long	começou a tentar . . . iludir-
335	efforts . . . when suddenly	se . . . não era dela . . . de
336	she felt . . . gradually she	jeito nenhum . . . não era a
337	felt . . . her lips moving . . .	voz dela . . . de jeito
338	imagine! . . her lips moving!	nenhum . . . e não teria

339	.. as of course till then she	dúvida . . . vital que ela
340	had not . . . and not alone	deveria . . . estava a ponto.
341	the lips . . . the cheeks . . .	.. grandes esforços depois
342	the jaws . . . the whole face	.. . quando de repente ela
343	.. . all those— .. what?.. the	sentiu . . . gradualmente ela
344	tongue? .. yes . . . the	sentiu . . . seus lábios
345	tongue in the mouth . . . all	mexendo . . . pense! ..
346	those contortions without	seus lábios mexendo! ..
347	which . . . no speech	como se até então não
348	possible . . . and yet in the	tivesse . . . e não só lábios
349	ordinary way . . . not felt at	.. . bochechas . . . queixo .
350	all . . . so intent one is . . .	.. todo o rosto . . . todas
351	on what one is saying . . .	aquelas- .. o quê? .. a
352	the whole being . . .	língua? .. sim . . . a língua
353	hanging on its words . . . so	na boca . . . e aquelas
354	that not only she had . . .	contorções sem as quais ..
355	had she . . . not only had	.. sem fala possível . . . e
356	she . . . to give up . . . admit	ainda da maneira mais
357	hers alone . . . her voice	comum . . . não sentiu nada
358	alone . . . but this other	.. . então a intenção é . . . o
359	awful thought . . . oh long	que está se dizendo . . .
360	after . . . sudden flash . . .	todo o ser . . . segurando
361	even more awful if possible	nas suas palavras . . . para
362	.. . that feeling was coming	que não ela tivesse . . .
363	back .. imagine! .. feeling	tivesse ela . . . não tivesse
364	coming back! .. starting at	ela . . . que desistir . . .
365	the top . . . then working	admitir dela apenas . . . sua

366	down . . . the whole	voz apenas . . . mas outro
367	machine . . . but no . . .	pensamento ruim . . . oh
368	spared that . . . the mouth	bem depois . . . súbito
369	alone . . . so far . . . ha! . .	clarão . . . ainda pior se
370	so far . . . then thinking . . .	possível . . . aquele
371	oh long after . . . sudden	sentimento estava voltando
372	flash . . . it can't go on . . .	. . . pense! . . sentimento
373	all this . . . all that . . . steady	voltando! . . começando de
374	stream . . . straining to hear	cima . . . e indo pra baixo . .
375	. . . make some-thing of it .	. a máquina toda . . . mas
376	. . and her own thoughts . .	não . . . poupada . . . a boca
377	. make something of them .	só . . . até então . . . ha! . .
378	. . all— . . . what? . . the	até então . . . pensando . . .
379	buzzing? . . yes . . . all the	oh bem depois . . . súbito
380	time the buzzing . . . so-	clarão . . . não pode
381	called . . . all that together .	continuar . . . tudo isso . . .
382	. . imagine! . . whole body	tudo aquilo . . . fluxo
383	like gone . . . just the mouth	contínuo . . . esforçando pra
384	. . . lips . . . cheeks . . . jaws	ouvir . . . fazer algo disso .
385	. . . never— . . . what? . .	. . . e seus próprios
386	tongue? . . yes . . . lips . . .	pensamentos . . . fazer algo
387	cheeks . . . jaws . . . tongue	deles . . . todos- . . . o que?
388	. . . never still a second . . .	. . o zumbido? . . sim . . .
389	mouth on fire . . . stream of	todo o tempo o zumbido . .
390	words . . . in her ear . . .	. suposto . . . tudo aquilo
391	practically in her ear . . . not	junto . . . pense! . . o corpo
392	catching the half . . . not the	todo indo . . . só a boca . . .

393	quarter . . . no idea what	lábios . . . bochechas . . .
394	she's saying . . . imagine! .	queixo . . . nunca- . . . o
395	. no idea what she's saying!	que? . . língua? . . sim . . .
396	. . and can't stop . . . no	lábios . . . bochechas . . .
397	stopping it . . . she who but	queixo . . . língua . . . nunca
398	a moment before . . . but a	parada . . . boca em
399	moment! . . could not make	chamas . . . fluxo de
400	a sound . . . no sound of	palavras . . . no ouvido dela
401	any kind . . . now can't stop	. . . praticamente no ouvido
402	. . . imagine! . . can't stop	dela . . . sem entender a
403	the stream . . . and the	metade . . . nem um quarto
404	whole brain begging . . .	. . . sem ideia . . . do que ela
405	something begging in the	dizia . . . pense! . . sem ideia
406	brain . . . begging the	. . . do que ela dizia! . . e não
407	mouth to stop . . . pause a	pode parar . . . sem parar .
408	moment . . . if only for a	. . ela que um momento
409	moment . . . and no	antes . . . um momento! . .
410	response . . . as if it hadn't	não podia fazer som . . .
411	heard . . . or couldn't . . .	nenhum som . . . agora sem
412	couldn't pause a second . .	parar . . . pense! . . sem
413	. like maddened . . . all that	parar o fluxo . . . e todo o
414	together . . . straining to	cérebro implorando . . . algo
415	hear . . . piece it together .	implorando no cérebro . . .
416	. . and the brain . . . raving	implorando à boca que
417	away on its own . . . trying	pare . . . pare um pouco . . .
418	to make sense of it . . . or	se só um pouco . . . e sem
419	make it stop . . . or in the	resposta . . . como se não

420	past . . . dragging up the	ouvisse . . . ou não pudesse
421	past . . . flashes from all	. . . não pudesse parar um
422	over . . . walks mostly . . .	segundo . . . enlouquecida .
423	walking all her days . . . day	. . . tudo isso junto . . .
424	after day . . . a few steps	esforçando pra ouvir . . .
425	then stop . . . stare into	juntar as peças . . . e o
426	space . . . then on . . . a few	cérebro . . . delirando
427	more . . . stop and stare	sozinho . . . tentando fazer
428	again . . . so on . . . drifting	sentido . . . ou fazer parar .
429	around . . . day after day . .	. . . ou no passado . . .
430	. or that time she cried . . .	arrastando o passado . . .
431	the one time she could	clarões de tudo . . . mais de
432	remember . . . since she	caminhadas . . .
433	was a baby . . . must have	caminhando todos seus
434	cried as a baby . . . perhaps	dias . . . dia após dia . . .
435	not . . . not essential to life	alguns passos e para . . .
436	. . . just the birth cry to get	encara o espaço . . . e vai .
437	her going . . . breathing . . .	. . alguns mais . . . para e
438	then no more till this . . . old	encara de novo . . . então .
439	hag already . . . sitting	. . à deriva . . . dia após dia
440	staring at her hand . . .	. . . ou quando ela chorou .
441	where was it? . . Croker's	. . a única vez que ela
442	Acres . . . one evening on	lembrava . . . desde que ela
443	the way home . . . home! . .	era um bebê . . . teria
444	a little mound in Croker's	chorado bebê . . . talvez
445	Acres . . . dusk . . . sitting	não . . . não essencial pra a
446	staring at her hand . . .	vida . . . só o choro ao

447	there in her lap . . . palm	nascer pra começar . . .
448	upward . . . suddenly saw it	respirando . . . e não mais
449	wet . . . the palm . . . tears	até isso . . . já bruxa velha .
450	presumably . . . hers	. . . sentada encarando sua
451	presumably . . . no one else	mão . . . onde era? . . . terra
452	for miles . . . no sound . .	de Croker . . . uma noite a
453	.just the tears . . . sat and	caminho de casa . . . casa!
454	watched them dry . . . all	. . . pequena colina em
455	over in a second . . . or	Croker. . . fim de tarde . . .
456	grabbing at straw . . . the	sentada encarando sua
457	brain . . . flickering away on	mão . . . no seu colo . . .
458	its own . . . quick grab and	palma pra cima . . . de
459	on. . . nothing there . . . on	repente viu molhar . . . a
460	to the next . . . bad as the	palma . . . . lágrimas
461	voice . . . worse . . . as little	provavelmente . . . dela
462	sense . . . all that together .	provavelmente . . . mais
463	. . can't— . . . what? . . the	ninguém a milhas . . . sem
464	buzzing? . . yes . . . all the	som . . . só as lágrimas . . .
465	time the buzzing . . . dull	sentou e assistiu secar . . .
466	roar like falls . . . and the	tudo num segundo . . .
467	beam . . . flickering on and	tentando agarrar . . . o
468	off . . . starting to move	cérebro . . . a vagar distante
469	around . . . like moonbeam	e sozinho . . . rápido agarra
470	but not . . . all part of the	e então . . . nada lá . . . até
471	same . . . keep an eye on	o próximo . . . ruim como a
472	that too . . . corner of the	voz . . . pior . . . com pouca
473	eye . . . all that together . . .	noção . . . tudo isso junto . .

474	can't go on . . . God is love	. não pode- . . . quê? . . o
475	. . . she'll be purged . . .	zumbido? . . sim . . . todo o
476	back in the field . . .	tempo o zumbido . . .
477	morning sun . . . April . . .	barulho monótono como
478	sink face down in the grass	cascata . . . e o clarão . . .
479	. . . nothing but the larks . .	brilhando sim e não . . .
480	. so on . . . grabbing at the	começando a se mexer . . .
481	straw . . . straining to hear .	como luar mas não . . . tudo
482	. . the odd word . . . make	parte do mesmo . . . ficar de
483	some sense of it . . . whole	olho nisso também . . .
484	body like gone . . . just the	canto do olho . . . tudo isso
485	mouth . . . like maddened .	junto . . . não pode
486	. . and can't stop . . . no	continuar . . . Deus é amor .
487	stopping it . . . something	. . ela será purificada . . . de
488	she— . . . something she	volta ao campo . . . sol da
489	had to— . . . what? . . who?	manhã . . . abril . . . afundar
490	. . no! . . she! . . [ <i>Pause and</i>	o rosto na grama . . . nada
491	<i>movement</i> 3.] . . .	além de cotovias . . . então
492	something she had to—. . .	. . . tentando agarrar . . .
493	what? . . the buzzing? . .	esforçando pra ouvir. . . a
494	yes . . . all the time the	palavra estranha . . . fazer
495	buzzing . . . dull roar . . . in	algum sentido disso . . . o
496	the skull . . . and the beam	corpo todo indo . . . só a
497	. . . ferreting around . . .	boca . . . enlouquecida . . .
498	painless . . . so far . . . ha! .	e não pode parar . . . sem
499	. so far . . . then thinking . .	parar . . . algo que ela- . . .
500	. oh long after . . . sudden	algo que ela tinha que- . . .



501	flash . . . perhaps	quê? . . quem? . . não! . .
502	something she had to . . .	ela! . . [ <i>Pausa e terceiro</i>
503	had to . . . tell . . . could that	<i>movimento</i> ] algo que ela
504	be it? . . something she had	tinha que- . . . quê?. . o
505	to . . . tell . . . tiny little thing	zumbido? . . sim . . . todo o
506	. . . before its time . . .	tempo o zumbido . . .
507	godforsaken hole . . . no	barulho monótono . . . no
508	love . . . spared that . . .	crânio. . . e o clarão . . .
509	speechless all her days . . .	vasculhando . . . sem dor . .
510	practically speechless . . .	. até então . . . ha! . . até
511	how she survived! . . that	então . . . e pensando . . .
512	time in court . . . what had	oh bem depois . . . súbito
513	she to say for herself . .	clarão . . . talvez algo que
514	. guilty or not guilty . . .	ela tivesse que . . . tivesse
515	stand up woman . . . speak	que . . . contar . . . poderia
516	up woman . . . stood there	ser? . . algo que tivesse que
517	staring into space . . .	. . . contar . . . coisa tenra e
518	mouth half open as usual .	fraca. . . ainda prematura . .
519	. . waiting to be led away . .	. numa vala chamada . . .
520	. glad of the hand on her	sem amor . . . poupada . . .
521	arm . . . now this . . . some-	sempre sem voz . . .
522	thing she had to tell . . .	praticamente sem voz . . .
523	could that be it? . .	como sobreviveu! . . aquela
524	something that would tell . .	vez na corte . . . o que ela
525	. how it was . . . how she— .	precisou falar de si . . .
526	. . what? . . had been? . .	culpada ou não . . . levante
527	yes . . . something that	mulher . . . fale mulher . . .

528	would tell how it had been .	ela em pé encarando o
529	. .how she had lived . . .	espaço . . . boca
530	lived on and on . . . guilty or	semiaberta de costume . . .
531	not . . . on and on . . . to be	esperando ser conduzida . .
532	sixty . . . something she— . .	. agradecida da mão no
533	. what? . . seventy? . . good	braço . . . agora . . .isso . . .
534	God! . . on and on to be	algo que ela tinha que
535	seventy . . . something she	contar . . . poderia ser? . .
536	didn't know herself . .	algo que contaria . . . como
537	.wouldn't know if she heard	foi . . . como ela-. . quê? . .
538	. . . then forgiven . . . God is	foi? . . sim . . . algo que
539	love . . . tender mercies . . .	contasse como foi . . . como
540	new every morning . . .	ela viveu . . . viveu sem
541	back in the field . . . April	parar . . . culpada ou não . .
542	morning . . . face in the	. sem parar . . . até
543	grass . . . nothing but the	sessenta . . . algo que ela .
545	larks . . . pick it up there . .	. . quê? . . setenta? . . meu
546	. get on with it from there . .	Deus! . . sem parar até
547	. another few— . . . what? . .	setenta . . . algo que ela
548	not that? . . nothing to do	mesma não sabia . . . não
549	with that? . . nothing she	saberia se ela escutasse . .
550	could tell? . . all right . . .	. então perdoada . . . Deus
551	nothing she could tell . . .	é amor . . . tenras
552	try something else . . . think	misericórdias . . . toda
553	of something else . . . oh	manhã novas . . . de volta
554	long after . . . sudden flash	ao campo . . . manhã de
555	. . . not that either . . . all	abril . . . cara na grama . . .

556	right . . . something else	nada além de cotovias . . .
557	again . . . so on . . . hit on it	pegar lá . . . seguir de lá . . .
558	in the end . . . think	. mais alguns- . . . quê? . . .
559	everything keep on long	aquilo não? . . . nada com
560	enough . . . then forgiven .	aquilo? . . . nada que ela
561	. . . back in the— . . . what? .	dissesse? . . . tudo bem . . .
562	. not that either? . . . nothing	nada que ela dissesse . . .
563	to do with that either? . . .	tentar outra coisa . . .
564	nothing she could think? . . .	pensar noutra coisa . . . oh
565	all right . . . nothing she	bem depois . . . súbito
566	could tell . . . nothing she	clarão . . . também não . . .
567	could think . . . nothing	tudo bem . . . outra coisa de
568	she— . . . what? . . . who? . .	novo . . . então . . . isso até
569	no! . . . she! . . . [ <i>Pause and</i>	o fim . . . pensar tudo e
570	<i>movement 4.</i> ] . . . tiny little	continuar. . . então
571	thing . . . out before its time	absolvida . . . de volta ao- .
572	. . . godforsaken hole . . . <u>no</u>	. . . quê? . . . não também? . .
573	<u>love</u> . . . spared that . . .	. nada com aquilo também?
574	speechless all her days . . .	. . . nada que ela pensasse?
575	practically speechless . . .	. . . tudo bem . . . nada que
576	even to herself . . . never	ela dissesse . . . nada que
577	out loud . . . but not	ela pensasse . . . nada que
578	completely . . . sometimes	ela- . . . quê? . . . quem? . .
579	sudden urge . . . once or	não! . . . ela! . . . [ <i>Pausa e</i>
580	twice a year . . . always	<i>quarto movimento</i> ] . . .
581	winter some strange	coisa tenra e fraca . . . ainda
582	reason . . . the long	imatura . . . numa val- . . .

583	evenings . . . hours of	sem amor . . . poupada . . .
584	darkness . . . sudden urge	sempre sem voz . . .
585	to . . . tell . . . then rush out	praticamente sem voz . . .
586	stop the first she saw . . .	até para ela . . . nunca voz
587	nearest lavatory . . . start	alta . . . mas não
588	pouring it out . . . steady	completamente . . . às
589	stream . . . mad stuff . . .	vezes urgente . . . uma ou
590	half the vowels wrong . .	duas vezes por ano . . .
591	.no one could follow . . . till	estranhamente sempre no
592	she saw the stare she was	inverno . . . as longas noites
593	getting . . . then die of	. . . horas de trevas . . .
594	shame . . . crawl back in . .	urgência de . . . contar . . .
595	. once or twice a year . . .	sair correndo e parar à
596	always winter some	primeira vista . . . lavabo
597	strange reason . . . long	mais próximo . . . começa a
598	hours of darkness . . . now	derramar . . . fluxo contínuo
599	this . . . this . . . quicker and	. . . louco . . . metade das
600	quicker . . . the words . . .	vogais erradas . . . ninguém
601	the brain . . . flickering	conseguia acompanhar . . .
602	away like mad . . . quick	até que ela viu o olhar que
603	grab and on . . . nothing	recebia . . . e morreu de
604	there . . . on somewhere	vergonha . . . arrastar-se de
605	else . . . try somewhere	volta . . . uma ou duas
606	else . . . all the time	vezes por ano . . .
607	something begging . . .	estranhamente sempre
608	something in her begging .	inverno . . . longas horas de
608	. . begging it all to stop . . .	trevas . . . agora . . . isso . .

609	unanswered . . . prayer	. mais rápido . . . as
610	unanswered . . . or unheard	palavras . . . o cérebro . . . a
611	. . . too faint . . . so on . . .	vagar loucamente. . . rápido
612	keep on . . . trying . . . not	agarra e então . . . nada lá .
613	knowing what . . . what she	. . . noutro lugar . . . tentar
614	was trying . . . what to try .	outro lugar . . . algo
615	. . whole body like gone . . .	implorando o tempo todo . .
616	just the mouth . . . like	. algo nela implorando . . .
617	maddened . . . so on . . .	implorando à tudo para
618	keep— . . . what? . . the	parar . . . não respondida . .
619	buzzing? . . yes . . . all the	. oração não respondida . .
620	time the buzzing . . . dull	. ou não ouvida . . . muito
621	roar like falls . . . in the skull	fraca . . . então . . .
622	. . . and the beam . . .	prossegue . . . tentando . . .
623	poking around . . . painless	não sabendo o que . . . o
624	. . . so far . . . ha! . . so far .	que ela tentava . . . o que
625	. . all that . . . keep on . . .	tentar . . . o corpo todo indo
626	not knowing what . . . what	. . . só a boca . . .
627	she was— . . . what? . .	enlouquecida . . . então . . .
628	who? . . no! . . she! . . SHE!	fica- . . . quê? . . o zumbido?
629	. . [Pause.] . . . what she	. . sim . . . o tempo todo o
630	was trying . . . what to try .	zumbido . . . barulho
631	. . no matter . . . keep on . .	monótono como cascata . .
632	. [Curtain starts down.] . . .	. no crânio . . . e o clarão . .
633	hit on it in the end . . . then	. bisbilhotando . . . indolor .
634	back . . . God is love . . .	. . até então . . . ha! . . até
635	tender mercies . . . new	então . . . tudo aquilo . . .

636	every morning . . . back in	prossequindo . . . não
637	the field . . . April morning .	sabendo o que . . . o que ela
638	. . face in the grass . . .	estava- . . . o que? . .
639	nothing but the larks . . .	quem? . . não! . . ela! . .
640	pick it up—	ELA! . . [Pausa] . . . o que
641	[ <i>Curtain fully down. House</i>	ela estava tentando . . . o
642	<i>dark. Voice continues</i>	que tentar . . . não importa .
643	<i>behind curtain,</i>	. . prossegue . . . [Cortina
644	<i>unintelligible, 10 seconds,</i>	<i>começa a cair]</i> . . . isso até
645	<i>ceases as house lights up.]</i>	o fim . . . então voltar . . .
646		Deus é amor . . . tenras
647		misericórdias . . . novas
648		toda manhã . . . de volta ao
649		campo . . . manhã de abril .
650		. . rosto na grama . . . nada
651		além das cotovias . . . pegar
652		e-
653		[ <i>Cortina totalmente</i>
654		<i>abaixada. Auditório escuro.</i>
655		<i>Voz continua atrás da</i>
656		<i>cortina, ininteligivelmente,</i>
657		<i>10 segundos, cessa</i>
		<i>quando as luzes do</i>
		<i>auditório acendem]</i>

CARTA DE ALAN SCHNEIDER PARA SAMUEL BECKETT DE  
SETEMBRO DE 1972

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p style="text-align: right;">Sept. [?]<sup>3</sup>, 1972</p> <p>Dear Sam,</p> <p>Not sure whether you're home yet, but trust holiday went well, you're relaxed and tanned from Malta's sunlight. We've actually been in rehearsal with Beckett Festival for more than four weeks, two of them 'official', three more weeks till first preview, and then another four till opening, November 20 and 22. Feel very good so far, though it hasn't been easy. Luckily, two of four very familiar (though still discovering things), a third reasonably so, and fourth (NOT I) fascinating in possibilities and effect. Have millions of things to tell</p>	<p style="text-align: right;">Setembro, 03 [?], 1972</p> <p>Caro Sam,</p> <p>Não tenho certeza se você já está em casa, mas espero que o feriado tenha sido bom, tenha voltado relaxado e bronzado do sol de Malta. Na verdade, nós estivemos ensaiando o Beckett Festival por mais de quatro semanas, duas delas 'oficialmente', mais três semanas até a primeira prévia e então outras quatro até a estreia, dias 20 e 22 de novembro. Parece bom até agora, ainda que não esteja sendo fácil. Felizmente, duas de quatro muito conhecidas (contudo ainda descobrindo coisas), uma terceira até razoavelmente, e quarta (Não Eu) fascinante em possibilidades e efeito. Tenho milhões de coisas para contar e</p>

<p>you and ask you and just share with you, and will try, in some sort of order, as far as I can. What's left out will come later.</p> <p>As always, administrative problems galore. Contract problems, mercifully all settled now, between Grove, Cronyn, Lincoln Center. Publicity problems, name of the enterprise, size of type, dates, prices, etc. etc. As usual, press has been on us, like vultures, and as usual getting things wrong. You saw the New York TIMES story,<sup>71</sup> 'quoting' me completely not accurately. When I wouldn't tell him what NOT I was 'about', he took what I said out of</p>	<p>perguntar e simplesmente compartilhar com você, e vou tentar, de alguma maneira, tanto quanto conseguir. O que ficar de fora virá depois.</p> <p>Como sempre, uma abundância de problemas administrativos. Problemas contratuais, todos misericordiosamente resolvidos agora, entre Grove, Cronyn, Lincoln Center. Problemas de publicidade, nome do empreendimento, tamanho da tipografia, datas, preços etc. Como sempre, a imprensa recaiu sobre nós, como abutres, e como sempre entendendo as coisas errado. Você viu a história do New York TIMES<sup>76</sup>, 'citando-me' completamente sem precisão. Quando eu não disse 'sobre' o que era NÃO EU, ele pegou o</p>
--	---

<sup>71</sup> "New York TIMES story": George Gent, "New Beckett Play, 'Not I', to Bow Here," 29, August 1972.

<sup>76</sup> "História do New York TIMES": George Gent, "New Beckett Play, 'Not I', to Bow Here", 29 de agosto de 1972



context and twisted it to fit his own theories. I said that it was your latest play and, as you had been doing from GODOT through all your plays up to PLAY, was using a theatrical metaphor in a very special Way. Never mentioned urns at all, and certainly did not compare NOT I to PLAY. He did, although he's obviously never read PLAY because he mentioned two urns. Anyhow. Usual tosh. Sorry, but can't be helped, cannot be helped.

Actors working very hard. Hume very nervous and concerned, Jessie concentrating on HAPPY DAYS, though the past week we've been more on NOT I. At the moment: this afternoons run-through of HAPPY DAYS was superb (Jessie more like Madeleine

que eu disse fora de contexto e torceu até que coubesse em suas próprias teorias. Eu disse que era a sua peça mais recente e, assim como tem feito com GODOT através de todas as suas peças até PEÇA, está usando a metáfora teatral de uma maneira muito especial. Nunca mencionei urnas de forma alguma, e certamente não comparei NÃO EU com PEÇA. Ele sim, ainda que obviamente nunca tenha lido PEÇA porque mencionou *duas* urnas. De qualquer maneira. A coisa de sempre. Desculpe, mas não posso evitar, não pode ser evitado.

Atores trabalhando muito. Hume muito nervoso e preocupado, Jessie concentrando em DIAS FELIZES, contudo na última semana estivemos mais em NÃO EU. No momento: a passagem de DIAS FELIZES dessa tarde foi

<p>than like Ruth, warm with a gentle sadness but also vitality and humor, Hume beginning to get some of Willie's comedy; he was very worried about additional strain of doing Willie, but we've kept after him; he'll be fine); Hume's ACT excellent, including the technical problems of all the props, except that we're not yet satisfied with his entrances, working on them. That's the first bill. Hume is a fine KRAPP, different from all the others, quieter in a way, but very real and very much of a character. He has only one eye, so has been having some problems threading the recorder etc., but working on them. NOT I, we're just beginning to get into. Technical difficulties galore, but gradually solving. The light works,</p>	<p>esplêndida (Jessie mais como Madeleine do que Ruth, 'calorosa' com uma tristeza gentil, mas também com vitalidade e humor, Hume começando a pegar a comédia de Willie; ele estava preocupado com a pressão adicional ao fazer Willie, mas nós o mantivemos; ele estará bem), ATO de Hume é excelente, incluindo todos os problemas técnicos dos adereços, exceto que ainda não estamos muito satisfeitos com suas entradas, trabalhando nelas. Essa é a primeira parte. Hume é um bom Krapp, diferente de todos os outros, mais quieto de alguma maneira, mas muito real e com muita personalidade. Ele só tem um olho, então tem tido alguns problemas ao mexer com o gravador etc, mas trabalhando nisso. NÃO EU, estamos só começando a assimilar. Dificuldades técnicas a cântaros, mas gradualmente</p>
--	---

<p>Jessie in dark dress and full mask. We tried the hidden mike and speaker yesterday and marvelous effect. We're building an entire unit to roll on in dark. She's standing, propped up against back-support, mike around her neck, lamp unit fastened on with her so making sure she'll be lit exactly. (We actually have two lamps in case something happens to one.) Because Jessie having great psychological problem with learning lines in HAPPY DAYS and NOT I at same time, we have been working with small 'teleprompter', which has her NOT I lines printed on roller controlled by stage mgr. She'll be using this until quite sure of lines; this mechanism, of course, unseen by audience. Entire effect of mouth floating in</p>	<p>resolvendo. A luz funciona, Jessie em um vestido escuro e máscara completa. Nós tentamos esconder o microfone e o autofalante ontem e o efeito foi maravilhoso. Estamos construindo uma unidade inteira para rolar no escuro. Ela está em pé, apoiada contra um encosto, microfone ao redor do seu pescoço, lâmpada fixada com ela para ter certeza que será iluminada como deve. (Na verdade, temos duas lâmpadas para o caso de algo acontecer com uma). Porque Jessie está tendo grandes problemas psicológicos para decorar as falas em DIAS FELIZES e NÃO EU ao mesmo tempo, temos trabalhado com um 'teleprompter', que tem suas falas de NÃO EU impressas e controladas pelo encenador. Ela estará usando até ter certeza das falas; esse mecanismo, é claro, invisível para a plateia. Todo o</p>
---	--

<p>space and amplified, however, very very effective and works exactly the way you thought it would, mouth a live organism, not immediately clear what it is. Question of location of Auditor yet to be settled?<sup>72</sup></p> <p>I have enclosed floor plan of FORUM theatre, probably best small theatre in New York. Although you may be disturbed because it is not proscenium.<sup>73</sup> Hope you can relate my tracings to the actual floor plan, in each case. Question of Auditor's position will be decided</p>	<p>efeito da boca amplificada flutuando no espaço, contudo, muito muito eficaz e funciona exatamente como você pensou que funcionaria, boca um organismo vivo, não imediatamente claro o que é. Pergunta sobre a localização em que o Auditor estará<sup>77</sup>.</p> <p>Eu anexe o plano do chão do teatro FORUM, provavelmente o melhor pequeno teatro em Nova Iorque. Contudo talvez você fique um pouco perturbado porque não tem prosccênio<sup>78</sup>. Espero que consiga relacionar meus traçados com o verdadeiro plano do chão, em cada caso. A</p>
--	---

<sup>72</sup> The silent Auditor, standing stage right in a djellaba, raises and lowers his arms in a "gesture of helpless compassion." According to SB, the image of the Auditor in Not I was suggested in part by Caravaggio's Decollation of St. John the Baptist.

<sup>73</sup> SB preferred a regular, picture-frame stage; Forum Theatre, Lincoln Center, has a thrust "apron" stage.

<sup>77</sup> O silencioso Auditor, em pé no palco em uma djellaba, levanta e abaixa os braços em um "gesto de desamparada compaixão". De acordo com SB, a imagem do Auditor em Not I foi sugerida em parte pela *Decapitação de São João Batista* de Caravaggio.

<sup>78</sup> SB preferia um palco regular, na forma de uma moldura; Forum Theatre, Lincoln Center é um palco semi-arena.

<p>when we get to lighting. I have shown two possible positions, one more or less as it would be in proscenium (but this may look a bit flat since he would be more or less on plane with her), other on a diagonal across the thrust stage. Each of these two possibilities only approximate, and we will work on them to get maximum relationship, tension, dynamic. Thrust, of course, has certain disadvantages but also certain advantages, which you would see if you were here. Works excellently, especially so for ACT and KRAPP, also HAPPY DAYS, though we had problem making sure mound hid Willie and still enabled us to see him when sitting up. It's about four feet high and about size you</p>	<p>questão da posição do Auditor será decidida quando chegarmos à iluminação. Eu mostrei duas possíveis posições, uma mais ou menos como seria no proscênio (mas isso pode parecer um pouco plano porque ele ficaria mais ou menos no mesmo plano dela), outra em uma diagonal transversalmente ao palco semi-arena. Cada uma dessas duas possibilidades somente aproximadas, e nós trabalharemos nelas para conseguir uma relação máxima, tensão, dinâmica. Semi-arena, claro, possui certas desvantagens, mas também certas vantagens, o que você veria se estivesse aqui. Funciona muito bem especialmente para ATO e KRAPP, também DIAS FELIZES, contudo tivemos problemas para ter certeza que o monte escondesse Willie e ainda permitisse que o víssemos sentado. Tem cerca de quatro</p>
--	--

seemed to have had in Berlin. Don't take my sketch too exactly. For H. DAYS and ACT we use same or similar backcloth; black all around, of course, for KRAPP and NOT I.

The FORUM is where Pinter's LANDSCAPE and SILENCE were done several seasons ago to great response.<sup>74</sup> Nice, intimate feeling. Seats 299 but only a few rows, so sightlines and connection especially fine. Also acoustics. [last 2 words handwritten]

Now for some thoughts and questions. If you could write back, without trouble, would much appreciate:

pés de altura e do tamanho que vocês tiveram em Berlim. Não acredite que meus rascunhos estão muito exatos. Para DIAS FELIZES e ATO nós usamos o mesmo pano de fundo; negro ao redor, claro, para KRAPP e NÃO EU.

O FORUM é onde LANDSCAPE e SILENCE de Pinter foram feitas muitas temporadas atrás e com grande repercussão<sup>79</sup>. Bom, sensação de intimidade. 299 assentos, mas somente algumas fileiras, então as linhas de visão e conexões são especialmente boas. Também acústica. [últimas duas palavras escritas à mão]

Agora alguns pensamentos e questionamentos. Se puder escrever de volta, sem problemas, ficaríamos muito agradecidos:

<sup>74</sup> Opened 2 April 1970.

<sup>79</sup> Estreia 2 de abril de 1970

<p><i>NOT I</i></p> <p>1. We're assuming she's in some sort of limbo. Death? After-life? Whatever you want to call it. OK?</p> <p>2. Your note about pronunciation of 'any' has steered us a bit into Irish. Also because Jessie wants to have a different voice here from in H. DAYS. OK?</p> <p>3. In our Paris talks, you kept distinguishing between the VOICE and the MOUTH. Jessie and I trying to make this clear, to ourselves, and to audience; but anything you can add will be helpful. Tension comes from opposition of these two and of juxtaposition of MOUTH (emission) and AUDITOR?</p>	<p><i>NÃO EU</i></p> <p>1. Nós estamos assumindo que ela está em algum tipo de limbo. Morte? Pós-morte? O que quer que queira chamar. OK?</p> <p>2. Sua nota sobre a pronúncia de "any" nos guiou um pouco ao irlandês. Também porque Jessie quer ter uma voz diferente aqui para Dias Felizes</p> <p>3. Nas nossas conversas em Paris, você continuava distinguindo entre a VOZ e a BOCA. Jessie e eu estamos tentando deixar isso claro, para nós mesmos e para a plateia; mas qualquer coisa que possa acrescentar nos será útil. Tensão vem da oposição desses dois e da justaposição de BOCA (emissão) e AUDITOR?</p>
---	--

<p>4. We're working on proper tone, and also proper tempo. Again, anything you can add to what you said to us in July would be helpful.</p>	<p>4. Estamos trabalhando em um tom apropriado, e também em um <i>tempo</i> apropriado. Novamente, qualquer coisa que você puder acrescentar ao que nos disse em julho seria útil.</p>
<p>5. How does anyone know AUDITOR is a man? Costume? Does djellaba have hood over head (which may make him look like a Monk) or more Arabic something? We have made both.</p>	<p>5. Como alguém sabe que o AUDITOR é um homem? Figurino? A djellaba tem capuz sobre a cabeça (o que pode fazer com que pareça um monge) ou alguma coisa mais árabe? Nós fizemos ambos.</p>
<p>6. If she never stops talking, how can she stop to listen to the screams twice? (this from Jessie)</p>	<p>6. Se ela nunca para de falar, como ela para ao escutar os gritos duas vezes? (pergunta da Jessie)</p>
<p>7. Auditor's repeated (slightly diminished) gesture works well. Could he start his gesture a bit sooner, or should he wait, each time, until the 'She!?' (this from</p>	<p>7. O repetido (ligeiramente diminuído) gesto do Auditor funciona bem. Ele poderia começar o gesto um pouco antes, ou deveria esperar, cada vez, até o 'Ela!?' (pergunta da</p>



<p>Jessie, who has difficulty sometimes wailing)</p> <p>8. I believe there's typographical error on page 4 near the bottom, three lines from the bottom: after 'so far', shouldn't it be 'then thinking . . .'? We've assumed so.</p> <p>9. As you must surmise, there's no actual 'curtain' at Forum. We start in absolute blackness, with murmur growing with light, and so on. Effect should be what you want. We can also, if you prefer, start murmur as house lights going down, but with mutter of audience, which usually doesn't even stop until house has been black a while, we won't hear anything. To start in blackness after house is</p>	<p>Jessie, que às vezes tem dificuldade em esperar)</p> <p>8. Acredito que há um erro tipográfico na página 4 perto do fim, a três linhas do fim: depois de "so far", não deveria ser "then thinking..."? Nós acreditamos que sim.</p> <p>9. Como você pode supor, não há uma 'cortina' no Forum. Nós começamos em escuridão absoluta, com murmúrio crescendo com a luz, e daí por diante. O efeito deve ser o que você quer. Nós também podemos, caso você prefira, começar a murmurar assim que as luzes caírem, mas com uma plateia mais muda, o que não costuma acontecer até que a casa esteja completamente escura por algum tempo, nós não escutaremos nada. Começar na escuridão depois que a casa</p>
--	--

<p>quiet seems more effective, I believe.</p> <p>10. The play has a mesmerizing effect, even without the lighting yet done; though of course interpretations bound to vary, and some are going to Wonder what the hell it's all about. I find it chilling. Runs exactly 20 minutes, we find. I'll think of something else to ask. Hate to be too specific because I know how you are about defining meanings. I think she's dead, can't believe it, refuses to believe it, accept it, pushes thought away, can only deal with it in terms of someone else, cannot imagine it for herself. If only she would . . . . . And so on.</p>	<p>estiver em silêncio parece mais eficaz, eu acredito.</p> <p>10. A peça tem um efeito mesmerizante, mesmo sem a iluminação completa; ainda que as interpretações costumem variar, e algumas vão se perguntar sobre o que diabos é isso. Eu acho arrepiante. Dura exatamente 20 minutos, nós acreditamos. Vou encontrar outra coisa para perguntar. Detesto ser muito específico porque sei como você se sente sobre definir significados. Eu acho que ela está morta, não consegue acreditar, recusa-se a acreditar, empurra para longe, só consegue lidar com isso em termos de outra pessoa, não consegue imaginar por ela mesma. Se ao menos ela fizesse... E assim por diante</p>
--	---

<p><i>KRAPP</i></p> <p>1. Know this one pretty well, and have used all your changes, except keys (which Hume wanted to hold on to, and I felt game not worth the candle to get him to drop.) We are using the same furniture and props Jackie used in TV show (which by the way is going to be put on after we open!) Have only one question: How many girls are involved? Is Bianca girl in raincoat at railway station? Is 'face' nurse's or Bianca's? One girl? Two? Or four? (We waver!) (Please forgive my asking.) [handwritten after "Bianca's"]</p> <p><i>HAPPY DAYS</i></p> <p>1. Know this one too, but of course it's always different. Have studied your Berlin</p>	<p><i>KRAPP</i></p> <p>1. Conheço essa muito bem, e usei todas as mudanças exceto as chaves (que Hume queria manter, e eu achei que não valeria a pena lutar por isso). Nós estamos usando a mesma mobília e adereços que Jackie usou no programa de TV (que, aliás, será colocado no ar depois que estrearmos!). Tenho somente uma pergunta: Quantas garotas estão envolvidas? É Bianca a garota na capa de chuva na estação de trem? O rosto é da enfermeira ou de Bianca? Uma garota? Duas? Ou quatro? (nós <i>hesitamos</i>) (Por favor, perdoe meu questionamento) [escrito à mão depois de "ou de Bianca"]</p> <p><i>DIAS FELIZES</i></p> <p>1. Conheço essa também, mas claro que é sempre diferente. Estudei suas anotações de</p>
---	--

<p>notebook carefully, and followed it as much as humanly possible. American actors don't like to be hemmed in this much, but Jessie has been miraculously marvelously cooperative, she's a rare person and a lovely actress. Got her Madeleine's record, and she's even listened to that for a sense of your intentions.</p>	<p>Berlim cuidadosamente, e segui o mais humanamente possível. Atores americanos não gostam de ser tão restringidos assim, mas Jessie tem sido miraculosa e maravilhosamente cooperativa, ela é uma pessoa rara e uma amável atriz. Peguei a gravação de Madeleine, e ela até escutou para compreender suas intenções.</p>
<p>2. Since FORUM auditorium steeply raked, we had to make mount high enough to hide Willie, but turned out not to be too bad, about four feet.</p>	<p>2. Como o auditório do FORUM é inclinado, nós tivemos que fazer o monte alto o suficiente para esconder Willie, mas acabou que não ficou tão ruim, cerca de quatro pés.</p>
<p>3. More importantly, in order to make passage possible from offstage to behind mound (for Hume and perhaps for one of stage</p>	<p>3. Mais importante, a fim de fazer a passagem entre fora do palco para trás do morro possível (para Hume e talvez para mais alguém da equipe que precise estar atrás</p>

<p>crew who may have to be behind there for various reasons) we have had to back up outside end of mound up to or very near to cyc. When Willie comes round the mound at the end of H, he will have to climb over this slight elevation, instead of completely around mound. I know this was not your intention; but since stage floor is concrete thus not allowing a trap, and since Hume can't or won't sit there behind mound all the time—he feels he needs to be able to get offstage part of the time when he's not seen—it was either something like that, or another Willie. Actually, the crawling at the end is not that different, I just wanted you to know.</p>	<p>por várias razões) nós tivemos que apoiar o monte por fora, muito próximo ao ciclorama. Quando Willie anda ao redor do monte no fim do segundo ato, ele terá que escalar essa pequena elevação, ao invés de andar em torno do monte. Sei que não era sua intenção; mas como o chão é de concreto não permite um alçapão, e como Hume não consegue ou não vai estar sentado atrás do monte o tempo todo – ele sente que precisa sair do palco parte do tempo quando não é visto – era isso ou alguma coisa parecida, ou outro Willie. Na verdade, o rastejar no fim não é tão diferente, só queria que ficasse sabendo.</p>
---	---

<p>4. Could you explain, once again, why and how Winnie repeats various phrases when she says 'I say I used to think', for example, after 'I used to think'. Does she not stress the 'say' as though she were not certain?</p>	<p>4. Poderia explicar, mais uma vez, por que e como Winnie repete várias frases quando ela diz 'Eu digo que costumava pensar', por exemplo, depois 'Eu costumava pensar'. Ela não dá ênfase ao "digo" como se não tivesse certeza?</p>
<p>5. First act ran exactly an hour this afternoon. Second act half an hour.</p>	<p>5. Primeiro ato durou exatamente uma hora essa tarde. Segundo ato meia hora.</p>
<p>6. Umbrella as always a problem. We're trying to benefit from all previous experiences on all continents, but umbrella makers and all technical men are very stubborn fellows. Will report more in detail when we are further advanced. Rest of props are very much as you specify.</p>	<p>6. A sombrinha como sempre um problema. Estamos tentando nos beneficiar de todas as experiências precedentes em todos os continentes, mas os fabricantes de sombrinha e todos os técnicos são pessoas muito teimosas. Reportarei com mais detalhes quando estiver em estágio mais avançado. O restante dos adereços são como você especificou.</p>

<p>7. There are various typos in script (Grove Press) which we have discovered via other scripts—Suhrkamp sent me German text and I thanked them—and rectified, i.e. ‘It is because you’re still on your two flat feet. . .’.</p> <p>8. Jessie is getting the lines, but more than that: the life, the variety, and the colors magnificently. She will be superb. I know you’re worried about doing anything after it, even if the something is ACT. It’s like doing THE CRITIC<sup>75</sup> after OEDIPUS, a bit of something after a great block of marble. Let’s see what happens with the audience, don’t pre-judge it.</p>	<p>7. Há muitos erros ortográficos no script (Grove Press) que nós descobrimos pelos outros scripts – Suhrkamp enviou-me o texto alemão e eu o agradeci – e retificados, por exemplo ‘It’s because you’re still on your two flat feet...’</p> <p>8. Jessie está aprendendo as falas, mas mais que isso: a vida, a variedade, as cores magnificamente. Ela estará esplêndida. Sei que você está preocupado em encenar alguma coisa depois, mesmo que “alguma coisa” seja ATO. É como fazer THE CRITIC<sup>80</sup> depois de ÉDIPO, um pouco de alguma coisa depois de um maravilhoso bloco de mármore. Vamos ver o que acontece com a plateia.</p>
---	--

<sup>75</sup> Famous farce (1779) by Richard Brinsley Sheridan (1751-1816).

<sup>80</sup> Farsa famosa (1779) de Richard Brinsley Sheridan (1751-1816).

<i>ACT WITHOUT WORDS</i>	<i>ATO SEM PALAVRAS</i>
<p>1. We're solving all technical demands, rope breaking is toughest. Hume working like mad, and amazingly athletic, I have to keep him from wearing himself out. We're trying to keep it simple, economical, direct. It's very funny and very touching. No music. (Would you object strongly if we had a short musical intro as house lites down, the moment lights out and music over, up with blaze of light? Would just like to try it one day. No music during piece itself. Contrast is what may be effective. Depends on music, of course.)</p> <p>Will think of something else. Talked with George Reavey and sent him NOT I. Judith sends regards. Hope I haven't overwhelmed you. Basically</p>	<p>1. Estamos resolvendo todas as demandas técnicas, corda rompendo é o mais difícil. Hume trabalhando como um louco, e maravilhosamente atlético, preciso cuidar para que não se desgaste. Estamos tentando manter simples, econômico, direto. É muito engraçado e muito tocante. Sem música. (Você iria se opor fortemente se tivéssemos uma pequena introdução musical enquanto as luzes estiverem se apagando, no momento que as luzes se apagam a música aumenta, com o lampejo da luz? Gostaria de tentar um dia. Sem música diretamente a peça em si. Contraste é o que talvez seja eficaz. Depende da música, claro.)</p> <p>Pensarei em outra coisa. Conversei com George Reavey e mandei NÃO EU a ele. Judith manda lembranças. Espero que</p>



<p>pleased. Love from Jean. Look forward to your responses.</p> <p>Ever, Alan</p> <p>Can you come over for opening?</p>	<p>não tenha sobrecarregado você. Basicamente agradecido. Lembranças de Jean. Espero pela sua resposta.</p> <p>Sempre, Alan</p> <p>Poderá vir para a estreia?</p>
---	---

CARTA RESPOSTA DE SAMUEL BECKETT PARA ALAN  
SCHNEIDER

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Paris 16.10.72	Paris 16.10.72
Dear Alan	Caro Alan
Forgive delay in answering yours of Sept. 30 <sup>1</sup> found awaiting me here on return yesterday.	Desculpe o atraso em responder-lhe de 30 de set. <sup>4</sup> , encontrei esperando por mim de retorno ontem.
<i>Not I</i>	<i>Não Eu</i>
1. This is the old business of author's supposed privileged information as when Richardson wanted the lowdown on Pozzo's background before he could consider the part. <sup>2</sup> I no more	1. Esse é o velho negócio do suposto privilégio de informação do autor como quando Richardson quis informação detalhada sobre o passado de Pozzo antes que pudesse considerar o papel <sup>5</sup> .

<sup>1</sup> The carbon copy of the letter from AS reads "Sept. 1972"; SB's original copy apparently includes the day: the 30th. He and Suzanne have been on holiday in Malta.

<sup>2</sup> SB's impatience was not entirely justified. Sir Ralph Richardson's commitments at the Old Vic prevented him from taking the part of Pozzo.

<sup>4</sup> A cópia em carbono da carta de AS mostra "Set. 1972"; a original de SB aparentemente inclui o dia: 30. Ele e Suzanne estiveram em Malta no feriado.

<sup>5</sup> A impaciência de SB não foi totalmente justificada. Os compromissos de Sir Ralph Richardson em Old Vic impediram que assumisse o papel de Pozzo.

<p>know where she is or why thus than she does. All I know is in the text. "She" is purely a stage entity, part of a stage image and purveyor of a stage text. The rest is Ibsen.</p> <p>2. Anny. Simply an example of the "certain vowel sounds." No Irishness intended.</p> <p>3. If I made a distinction it can only have been between mind &amp; voice, not between mouth &amp; voice. Her speech a purely buccal phenomenon without mental control or understanding, only half heard. Function running away with organ. The only stage apprehension of text is Auditor's.</p> <p>4. I hear it breathless, urgent, feverish, rhythmic, panting along, without undue concern</p>	<p>Eu não sei mais onde ela está ou porque é assim que faz. Tudo que sei está no texto. "Ela" é uma entidade puramente do palco. O resto é Ibsen.</p> <p>2. <i>Anny</i>. Simplesmente um exemplo de "certos sons vocálicos". Sem pretensões irlandesas.</p> <p>3. Se fiz uma distinção só pode ter sido entre mente &amp; voz, não entre boca &amp; voz. Seu discurso é um fenômeno puramente bucal sem controle mental ou entendimento, só parcialmente ouvido. Função se esvaindo com o órgão. A única apreensão do texto no palco é do Auditor.</p> <p>4. Eu ouço sem ar, urgente, febril, rítmico, ofegante, sem a indevida preocupação com</p>
---	---

<p>with intelligibility. Addressed less to the understanding than to the nerves of the audience which should in a sense share her bewilderment.</p>	<p>inteligibilidade. Endereçado menos para o entendimento que para os nervos da plateia que deveria de algum modo <i>compartilhar</i> da <i>desorientação</i>.</p>
<p>5. It is not stated, though suggested by masculine "auditor," that it is a man. The costume, as I neglected to specify, is djellaba with hood. The figure is completely shrouded from head to foot.</p>	<p>5. Não fica estabelecido, embora sugerido por "auditor" masculino, que seja um homem. O figurino, como eu negligenciei em especificar, é djellaba com capuz. A figura fica completamente envolta da cabeça aos pés.</p>
<p>6. This is complete misunderstanding. She does not listen to screams, she screams herself in illustration of what she might have done if able, if not "numbed." Read: "no screaming for help . . . . should she feel so inclined . . . scream . . ." (She screams) ["she" underlined twice] . . . then listen. . . (Silence). . .</p>	<p>6. Isso é um completo equívoco. Ela não <i>escuta o grito</i>, ela grita por ela mesma em ilustração do que ela pode ter feito se pudesse, se não estivesse "anestesiada". Leia: "sem gritar por ajuda... se ela se sentisse inclinada a... grite..." (<i>Ela grita</i>) ["ela" sublinhado duas vezes]... então escute... (<i>Silêncio</i>)...</p>

<p>scream again . . . (She screams again) . . . ["she" underlined twice] listen again . . . (Silence) etc. Cf. Winnie's screams in Willy story.</p>	<p>grite novamente... (<i>Ela grita novamente</i>)... ["ela" sublinhado duas vezes] escuta novamente... (<i>Silêncio</i>) etc. O grito de Winnie na história de Willy.</p>
<p>7. Auditor cannot react till refusal clear, i.e. after "She!"</p>	<p>7. Auditor não pode reagir até a recusa clara, por exemplo depois "Ela!"</p>
<p>8. "Then thinking" is correct.</p>	<p>8. "<i>Then</i> thinking" está correto.</p>
<p>9. Voice should begin before house quite quiet &amp; contribute to its quieting.</p>	<p>9. A voz deveria começar antes do auditório bastante quieta &amp; contribuir para seu quietamento.</p>
<p><i>Krapp</i></p>	<p><i>Krapp</i></p>
<p>1. Four different girls mentioned.</p>	<p>1. Quatro diferentes garotas mencionadas</p>
<p>1. Bianca.</p>	<p>1. Bianca</p>
<p>2. Girl in green coat.</p>	<p>2. Garota com casaco verde</p>
<p>3. Nursemaid (face).</p>	<p>3. Garota no barco</p>
<p>4. Girl in boat.</p>	<p>4. Babá (rosto)</p>
<p>Not to mention Miss McGlome, Effie, Fanny and the bitch.</p>	<p>Sem mencionar Srta McGlome, Effie, Fanny e a cadela.</p>

<p><i>Dias Felizes</i></p> <p>4. Relates to "May one still speak of time?" "I used to think" too affirmative, hence "I say I used to think." Similarly later "I say I used to say." Nothing sure but immediate utterance.</p> <p>8. Surely Act W. W. before H. D. unless technically quite unfeasible. After seems to me impossible.</p> <p>I'm afraid it's all a bit too much.</p> <p>Thanks for all the trouble you're taking as always. I'm sorry to be of so little help. The remains of some convention seems to lie between us.</p> <p>I won't be able to be with you at the opening. I'm not</p>	<p><i>Dias Felizes</i></p> <p>4. É relacionado ao "Alguém ainda pode falar de tempo?" "eu costumava pensar" muito afirmativo, por isso "Eu digo que costumava pensar". Igualmente depois "Eu digo que costumava pensar". Nada certo, mas elocução imediata.</p> <p>8. Com certeza <i>Ato S P antes de D. F.</i> a não ser que seja tecnicamente inviável. Após me parece impossível.</p> <p>Sinto que tudo é um pouco demais.</p> <p>Muito obrigado por todo o trabalho que está tendo como sempre. Sinto muito ser de tão pouco ajuda. Os vestígios de algumas convenções parecem que ainda nos cercam.</p> <p>Não poderem estar contigo na estreia. Nem tenho</p>
---	---

<p>even sure I'll make London . . . .<sup>3</sup></p> <p>Warm greetings to the Cronyns.</p> <p>Love to Jean &amp; you all. Sam</p>	<p>certeza se conseguirei estar em Londres...<sup>6</sup></p> <p>Calorosas saudações aos Cronyns</p> <p>Amor para Jean &amp; todos vocês.</p> <p>Sam.</p>
--	---

---

<sup>3</sup> SB has "dental trouble" (see JK, 596).

<sup>6</sup> SB tem "problemas odontológicos" (ver JK, 596)





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conheci as obras de Samuel Beckett ainda na graduação e sempre foi um deleite lê-las. Ainda que nessa época houvesse uma venda nos olhos (muito comum, inclusive) que não me permitia perceber que o havia um intermediário entre as palavras que meus olhos liam e as palavras que haviam sido escritas. Lá, nunca me preocupei em citar tradutor ou sequer procurar saber sobre isso. Não havia peso sequer em falar “original”, muito menos tinha conhecimento do Beckett autotradutor. Era um mundo mais plano, admito.

Quando surgiu a oportunidade de realizar uma pesquisa com tradução dos seus textos, a princípio pareceu-me apavorante. De uma hora para outra surgiram teorias, palavras muitíssimo significativas (língua-alvo, língua-fonte, original, versão e, a própria, tradução) e um peso misturado à melancolia cuja tarefa, tal qual a de Sísifo, parecia interminável.

Rer ler peças e romances do autor adquiriu uma profundidade muito maior. De repente, cada palavra parecia milimetricamente medida para encaixar na frase e o próprio ato de falar trazia consigo uma carga semântica incalculável. Atuar na concepção de uma tradução para o texto do Beckett é como ter a planta da arquitetura de um labirinto cujos muros são feitos por uma vegetação espessa, onde você entra com a ideia de uma direção, mas ao chegar no centro, a tentativa de encontrar a saída parece cada vez mais distante. Como se os corredores negassem

o direito fundamental de passagem. Perde-se a noção de tempo e o senso de direção, o espaço é sempre o mesmo.

Trabalhar diretamente com as palavras em diferentes línguas é capaz de desencadear uma gama de conflitos, para Geoges Steiner em *Depois de Babel*

Na medida em que a língua é o espelho ou a contraposição do mundo, ou, dito de outro modo mais plausível, uma interpretação do reflexivo e do plausível, uma interpenetração do reflexivo e do criativo ao longo de uma “interface” para a qual não dispomos de nenhum modelo formal adequado, ela anda tão rapidamente e em tão diferentes formas como a própria experiência humana.<sup>87</sup> (STEINER, 2005, p.45)

A experiência humana está diretamente ligada à tradução, mas costuma ser levada com menos preocupação e é feita simplesmente porque precisa ser feita. Foi pouco a pouco, durante o ato de traduzir, que fui recobrando a beleza e liberdade que o poder de experimentação traz nesse trabalho de verter um texto de uma língua para a outra. Mais do que isso, trabalhar diretamente com as palavras de um escritor que sempre admirei. *Não Eu* é repleta de símbolos que repetições que exploram a palavra de todas as maneiras, essas palavras me seduziram como leitora/ espectadora quase imediatamente.

Essa é também uma retradução. Sei que existem traduções dessa peça para o português brasileiro; algumas

---

<sup>87</sup> Tradução de Carlos Alberto Faraco.

publicadas por editoras, outras na internet e ainda aquelas que foram feitas cujo propósito era primordialmente a encenação. Então, o que faria da minha tradução um trabalho diferente?

A sobrevivência do texto está na tradução. E não em uma só, mas nas diversas. O texto revive em cada retradução, pois cada uma dessas traduções é uma parte do texto chamado “original”. Os textos usados nos capítulos teóricos como suporte são a visão para criar um objeto palpável, eles criam e modificam as lentes que ajudam a voltar a enxergar o texto de uma outra forma.

Ao tomar contato com a tradução poética, o que ainda havia de medo ou melancolia simplesmente se dissipou no ar. A possibilidade de “brincar” com as palavras, mexer com as tônicas e pausas, esticar ou encolher o texto. Com tudo isso, penso nas palavras de Paulo Rónai em *A tradução vivida*.

Mas como não há equivalências absolutas, uma palavra, expressão ou frase do original podem ser frequentemente transportadas de duas maneiras, ou mais, sem que se possa dizer qual das duas é a melhor. Daí não existir uma única tradução ideal de determinado texto. Haverá muitas traduções boas, mas não a tradução boa de um original. (RÓNAI, 2012, p.13)

Sobre a teoria da tradução usada, a dicotomia estrangeirizar ou domesticar que me atormentou por tanto tempo, foi deixada de lado em razão de um bem maior: o modo de significar o texto; apoiada em pensar a palavra poética com

Meschonnic e Laranjeira, o suporte necessário deixou de ser a prisão da língua e tornou-se um terreno para explorar. Sem a preocupação de levar qualquer tradução definitiva, aceitei a proposta de uma tradução que tem um foco, mas cujas interpretações não terminam na escolha de uma linha. É uma abertura do pensamento, exatamente como diz: uma proposta.

Foi a tentativa de tirar do tradutor o peso do aviltamento e brincar com o material, tal qual uma criança que desconhece as regras seculares e resolve se deixar levar pela sensação. O que não significa menos exercício, menos trabalho. Muito pelo contrário, é muito trabalho que nos dá a liberdade de tentar recriar.

Porque esse texto de Beckett é um texto especial. Repleto de símbolos que permeiam toda sua obra. *Não Eu* foi, e continua sendo, uma experiência de aprendizado constante. Cada tradução tem seu mérito e pensar em uma que pudesse unir tantos os conceitos de percepção da personagem e fragmentação do discurso foi uma grande caminhada.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notes on Beckett**. Translation: Dirk van Hulle and Shane Weller. Disponível em:

<[https://kar.kent.ac.uk/28660/1/Weller\\_and\\_Van\\_Hulle,\\_Dossier\\_Adorno's\\_Notes\\_on\\_Beckett.pdf](https://kar.kent.ac.uk/28660/1/Weller_and_Van_Hulle,_Dossier_Adorno's_Notes_on_Beckett.pdf)>

Acesso em 20 de novembro de 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009

AMARANTE, Dirce. **Joyce e Beckett: Pés diferentes num mesmo sapato**. Revista de poesia e crítica literária Sibila. Ano 15. 11 de julho de 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/joyce-e-beckett-pes-diferentes-num-mesmo-sapato/3019>> Acesso: 20 de novembro de 2015

ANDRADE, Fabio de Souza. **Samuel Beckett: O Silêncio Possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BECKETT, Samuel. **Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works**. London: Faber & Faber, 1986.

\_\_\_\_\_. ***Oh les beaux jours*** suivi de ***Pas moi***. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

\_\_\_\_\_. ***O Inominável***. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. ***PROUST***. Tradução: Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. ***Esperando Godot***. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. ***Textos para nada***. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. ***Primeiro amor***. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. ***Fim de Partida***. Tradução: Fábio Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. ***Primeiro amor seguido de Eu não***. Tradução: Alberto Nunes Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1994.

BERMAN, Antoine. ***A prova do estrangeiro***: cultura e tradução na Alemanha romântica. Tradução: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2001.

BLANCHOT, Maurice. ***A conversa infinita 1: a palavra plural***. Tradução: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

CAGE, John. ***Silence***. Middletown: Wesleyan University Press, 1961

CARLSON, Marvin. ***Teorias do teatro***: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CAVALCANTI, Isabel. ***Eu que não estou aí onde estou***: o teatro de Samuel Beckett: (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

DELEUZE, Gilles. ***Lógica do Sentido***. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. O Esgotado. In: ***Sobre o teatro: Um manifesto a menos***. Tradução: Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A Inelutável Cisão do Ver. In: ***O que vemos, o que nos olha***. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

ECO, Umberto. ***Quase a mesma coisa***. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

ESSLIM, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FREUD, Sigmund. **A Negação**. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMME, Alice. **The Traditional Games of England, Scotland and Ireland**: with tunes, singing-rhymes and methods of playing according to the variants extant and recorded in different parts of the Kingdom, v.2. London: David Nutt, 1898

GORDON, Lois. **The World of Samuel Beckett, 1906-1946**. Yale University Press, 1998.

GUSSOW, Mel. **Conversations with (and about) Beckett**. New York: Grove Press, 1996.

HARMON, Maurice (ed.). **No Author Better Served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider**. Cambridge: Harvard University Press, 1998

HUMBOLDT, Wilhelm von. **Linguagem, Literatura e Bildung**. Werner Heidermann, Markus Weininger (orgs.). Florianópolis: UFSC, 2006.



IONESCO, Eugéne. **A Cantora Careca**. In: *Qorpus*. Tradução: Dirce Waltrick do Amarante. Acesso em 30 de abril de 2014:

<<http://qorpus.paginas.ufsc.br/teatro-na-praia/edicao-n-010/a-cantora-careca-eugene-ionesco/>>

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução: Bernardina Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Retrato do Artista Quando Jovem**. Tradução: José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LAWLEY, Paul. Stages of identity: from Krapp's Last tape to Play. In: PILLING, John (ed.). **The Cambridge Companion to Beckett**. Cambridge University Press, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, DÉCIO. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução e supervisão: J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASTA JUNIOR, José Antônio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

RAMOS, Nuno. Posfácio. In: BECKETT, Samuel. **Murphy**. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RENTON, Paul. Disabled figures: from Residua to Stirrings still. In: PILLING, John (ed.). **The Cambridge Companion to Beckett**. Cambridge University Press, 1995.

RÓNAI, Paulo. **A tradução Vivida**. 4ªed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **A Arte do Teatro**. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAFATLE, Vladimir. Aquele que diz “não”: sobre um modo peculiar de falar de si. In: FREUD, Sigmund. **A Negação**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SONTAG, Susan. Esperando Godot em Sarajevo. In: **Questão de Ênfase**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOUZA, Ana Helena. **Traduzindo uma tradução**: uma recriação de How Is It de Samuel Beckett. Revista Brasileira de Linguística Aplicada, vol 2 nº2. Belo Horizonte, 2002. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbla/v2n2/09.pdf>> Acesso: 10 de abril de 2014.

SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original – Como é de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

STEINER, Georges. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.